Adrian - Silvan Ionescu

CRUCE ȘI SEMILUNĂ

Războiul ruso-turc din 1853 - 1854 în chipuri și imagini



Editura Biblioteca Bucureștilor

ADRIAN-SILVAN IONESCU

CRUCE ŞI SEMILUNĂ
Războiul ruso-turc din 1853 – 1854
în chipuri şi imagini

Coperta şi prelucrarea ilustraţiilor :
MARIAN TĂNASE

Coperta I : Gustav Bartsch – *Campania Crimeii. Armata din Orient. 1854*, litografie colorată. Biblioteca Academiei Române (detaliu)

DE ACELAŞI AUTOR

Artă şi document. Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea, Editura Meridiane, Bucureşti, 1990

Balurile din secolul al XIX-lea, Fundaţia Culturală "D'ale Bucureştilor", Bucureşti, 1997

Trista istorie a preeriei, Editura Globus, Bucureşti, 1998

Învăţământul artistic românesc 1830-1892, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999

Portrete în istoria artei româneşti. Editura Dorul. Norresundby, Danemarca, 2001

Moda românească 1790-1850. Între Stambul şi Paris, Editura Maiko, Bucureşti, 2001

Editor al volumelor:

Ulysse de Marsillac – **Bucureştiul în veacul al XIX-lea.** Editura Meridiane, Bucureşti, 1999

America Seen by a Queen. Queen Marie's Diary of Her 1926 Voyage to the United States of America. The Romanian Cultural Foundation Publishing House, Bucharest, 1999

Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor

ISBN 973-98919-8-5

ADRIAN-SILVAN IONESCU

CRUCE ŞI SEMILUNĂ
Războiul ruso-turc din 1853-1854 în chipuri şi imagini

Cuvânt înainte de acad. Dinu C. Giurescu

EDITURA BIBLIOTECA BUCUREŞTILOR

2001

Aducem şi pe această cale mulţumirile noastre **Bibliotecii Academiei Române**, *lăcaşul de cultură unde am întreprins cercetările noastre de-a lungul multor ani.*

De asemenea, ne exprimăm gratitudinea pentru doamna **Cătălina Macovei**, *şefa Cabinetului de Stampe al instituţiei mai sus menţionată, care ne-a pus la dispoziţie, cu generozitate şi dezinteresare, mare parte din materialul ilustrativ al acestei lucrări.*

Cuvânt înainte

Între 1711 şi 1854 au avut loc opt confruntări între Imperiul Otoman de o parte şi Rusia de altă parte (acţionând împreună sau separat). Operaţiunile militare, desfăşurate în cea mai mare parte pe teritoriile Moldovei şi Ţării Româneşti, au însumat aproape 27 de ani.

Alături de o amplă informaţie scrisă – rapoarte militare, diplomatice, corespondenţă, memorialistică, felurite relatări – şi-a făcut loc şi ilustraţia. E drept, în mică măsură. La fiecare conflict dispunem, în cel mai bun caz, de câteva desene şi gravuri. Redarea lor este mai curând convenţională şi destul de rigidă. Compoziţiile sunt menite să dea cititorului de atunci, imagini care sugerau, dar nu redau realitatea pe viu.

Războiul Crimeii (1853-1856) a avut o însemnătate de prim ordin şi pentru Principatele Române.

Echilibrul geopolitic din zonă s-a modificat radical ca urmare a Tratatului de pace de la Paris (1856). Tutela Imperiului Rusiei – în continuă creştere asupra celor două principate până atunci – este înlocuită cu garanţia colectivă a puterilor semnatare ale tratatului.

A fost astfel deschisă calea moldovenilor şi muntenilor pentru a-şi exprima, în adunări reprezentative, voinţa de unire şi de înnoire a întocmirilor existente, în direcţia realităţilor europene.

Desfăşurările sunt cunoscute. Rezultatul lor a

fost: unirea principatelor sub numele de România (1859-1861); seria rapidă a reformelor sub cârmuirea lui Alexandru Ioan Cuza (1859-1866); proclamarea principelui Carol de Hohenzollern-Sigmaringen ca domn al României; adoptarea unei constituţii – una din cele mai liberale din Europa de atunci (1866); câştigarea independenţei pe câmpul de luptă şi recunoaşterea ei de puterile europene (1877-1878); proclamarea regatului (1881); dezvoltarea şi consolidarea instituţiilor politice, administrative şi financiare ale statului. Totul, fireşte, în parametrii şi cu posibilităţile de atunci ale României.

Atari evoluţii au fost şi continuă a fi analizate în multiplele lor componente, cu o sporită informaţie documentară.

Ilustraţia însă, adică documentarea prin imagine, a fost mereu socotită o anexă a cercetării scrise.

Şi totuşi. Astăzi, fotografia, filmul şi televiziunea ocupă locul preponderent. În aşa măsură încât au trecut pe prim plan. Pentru majoritatea opiniei publice, factorul principal de informarea a devenit imaginea, însoţită de un comentariu vorbit sau scris, de dimensiuni valabile.

Începuturile unei atari evoluţii au fost determinate de invenţia fotografiei dar, deopotrivă, de factorul uman. Este vorba de reacţia unor anume persoane venite să constate, să raporteze, să relateze evenimentele de pe frontul de luptă. Odată cu Războiul Crimeii apar două noi orientări, determinate de evenimentele militare: "corespondentul de război" şi "artistul-documentarist".

Adrian-Silvan Ionescu este prin vocaţie un cercetător, un explorator. S-a aplecat ani de-a-rândul cu interes, înţelegere şi măiestrie profesională, asupra artiştilor documentarişti şi corespondenţilor de război din spaţiul românesc între 1828-1878.

Dintre evenimentele acestui interval, autorul a ales, în volumul de faţă, confruntarea din Crimeea care, de fapt, marchează începuturile reportajului de război ilustrat. O ilustraţie reală, pe viu, individualizată.

În **Cruce şi Semilună** autorul prezintă şi însoţeşte pe reporterii şi cronicarii francezi, pe cei britanci, austrieci, germani; dar şi pe cei doi artişti români, pictorul Theodor Aman şi Carol Szathmari, pionier al foto-reportajului de război.

Odată mai mult se adevereşte că o cercetare bine făcută deschide perspective noi care dau în acelaşi timp cititorului un simţământ de mulţumire. Simţământ însoţit de interesul de a vedea în direct oameni, fapte şi locuri.

Mulţumire pe care o exprim şi autorului şi editurii pentru realizarea volumului de faţă.

Dinu C. Giurescu

18 noiembrie 2001

INTRODUCERE

Istoriografie şi iconografie

Faţă de alte conflicte armate suscitate de "Chestiunea Orientală" care au avut urmări benefice pentru Principatele Române şi care au atras, în mod explicabil, interesul cercetătorilor români, războiul ruso-turc din 1853-1854 – transformat în conflagraţie de talie europeană prin implicarea Franţei, Angliei şi Piemontului ca forţe beligerante şi a Austriei ca forţă de echilibru, şi devenit Războiul Crimeii prin mutarea teatrului de operaţiuni în peninsula cu acelaşi nume din Marea Neagră – nu a constituit obiect de studiu în ultima jumătate de secol.

Dată fiind înfrângerea Rusiei şi reanexarea Basarabiei la trupul ţării noastre, acesta devenise un subiect tabu pentru istoricii români din perioada comunistă iar comentarea sa în lucrări de oarecare extindere ar fi deranjat, desigur, "marea ţară vecină şi prietenă" şi ar fi suscitat probabil proteste din partea ambasadei U.R.S.S.

În afara menţionării, în treacăt, a acestui război în contextul analizării cauzelor care au favorizat, în urma Păcii de la Paris din 1856, Unirea Principatelor din 1859, articole dedicate exclusiv lui au fost rarisime. Este drept că, după impozanta istorie a academicianului E. V. Tarlé, **Războiul Crimeii**[1], tradusă în româneşte în 1952, era şi greu să se mai scrie ceva de asemenea

anvergură fără a ofensa istoriografia sovietică. Totuşi, în 1961, Nicolae Ciachir publica studiul intitulat **Aspecte din relaţiile ruso-române în timpul campaniei dunărene din Războiul Crimeii (1853-1854)**[2] tratând acest subiect în chip obedient faţă de "prietenia tradiţională" cu puternicii vecini de la Răsărit. După o utilă prezentare succintă a abordării acestei teme de istoricii ruşi şi sovietici, autorul trece la prezentarea unor materiale de arhivă prin care se obstinează să evidenţieze contribuţia românească la succesul pe front al trupelor ţariste subliniind, mai ales, firava şi nerelevanta participare voluntară a câtorva subofiţeri din Miliţia Moldovei.

Cum era şi de aşteptat pentru perioada când a fost redactat articolul, incidentul din data de 18 august 1854 – când escadronul de lăncieri şi bateria de artilerie moldovenească, refuzând să se alăture trupelor ruseşti care părăseau ţara, au fost dezarmate şi batjocorite, iar căpitanul Filipescu arestat şi trimis în surghiun în Rusia[3] – este trecut sub tăcere.

Acelaşi autor semnează articolul **Problema orientală la mijlocul secolului XIX. Războiul Crimeii. Pacea de la Paris (1856)**[4] în care se ocupă de aspectele diplomaţiei europene înainte şi după încheierea ostilităţilor şi toate consecinţele păcii semnată cu acea ocazie. Relaţiile româno-sovietice fiind cu totul altele decât cu 24 ani în urmă, când fusese publicată prima sa contribuţie, N. Ciachir îşi permite să facă unele observaţii critice la adresa caracterului nejust, de cotropire şi a nepopularităţii războiului în rândul armatelor ţariste.

Într-o perioadă de oarecare relaxare politică L. Boicu îşi publică ampla lucrare **Austria şi Principatele Române în vremea Războiului Crimeii (1853-1856)**[5] în care se ocupă, aşa cum o arată şi titlul, de relaţiile austro-române din acel interval, fapt ce nu leza cu nimic sensibilităţile sovietice.

La interval de zece ani, Gheorghe Cliveti semnează studiul **Un conflict european: Războiul Crimeii (1853-1856)**[6] plasându-şi cercetarea pe planul relaţiilor diplomatice internaţionale, fără a intra în prea multe amănunte privitoare la arealul românesc şi la desfăşurarea luptelor.

După 1990, când problema teritoriului românesc dintre Prut şi Nistru a ieşit de sub interdicţiile politicii partidului unic şi a suscitat interesul unanim de o parte şi de alta a graniţei româno-ruse – fie cu intenţii unioniste fie cu preocupări de păstrare a unui "status quo" – s-au putut aborda şi teme tabu până atunci. Paul Cernovodeanu semnează o însemnată contribuţie în acest sens: **Iniţiative româneşti de redobândire a Basarabiei în perioada războiului Crimeii (1854-1856)** pe care o va dezvolta şi în volumul **Basarabia. Drama unei provincii istorice româneşti în context politic internaţional 1806-1920**[7].

Au fost aprofundate şi anumite aspecte edilitare şi tehnice pe care le-a impus campania dunăreană şi apoi cea dobrogeană din anii 1853-1854 – cea din urmă fiind abandonată la deschiderea noului front în Crimeea. Astfel, Paul Cernovodeanu semnează studiile **Românii şi primele proiecte de construire a canalului Dunăre-**

Marea Neagră (1838-1856)[9] şi **O scrisoare inedită din 1853 privind proiectul construirii canalului Dunăre-Marea Neagră**[10] iar Tudor Mateescu este autorul materialului intitulat **Date noi despre contribuţia românească la construirea şoselei Rasova-Constanţa (1855)**[11].

Materialul iconografic ce are drept subiect Războiul Crimeii este foarte bogat şi, în mare măsură, necercetat. Trebuie precizat că, în timpul acestei confragaţii, ia naştere şi se dezvoltă reportajul de război practicat, la început, voluntar, de amatori cu talent literar sau artistic – în special ofiţeri şi medici militari – iar mai târziu de profesionişti ai condeiului şi ai penelului precum istoricii A. W. Kinglake şi César de Bazancourt şi gazetarul William Howard Russell sau plasticienii Constantin Guys, J.B.H Durand-Brager, William Simpson, Adolf Schreyer, Horace Vernet, Adolphe Yvon, V. Timm, Theodor Aman, etc. Apar astfel două noi meserii: acelea de corespondent de război şi de "artist special". Pentru prima dată în istorie, ziarele şi revistele ilustrate îşi trimit pe front angajaţii spre a fi martori oculari ai conflictului şi a furniza informaţii de ultimă oră de la faţa locului. Recent doi cercetători britanici, Andrew Lambert şi Stephen Badsey, au dedicat un volum acestor bravi reprezentanţi ai presei ce nu pregetau să-şi rişte viaţa pentru a se documenta şi a strânge materiale inedite pentru redacţiile lor – **The War Correspondents. The Crimean War**[12].

În articolul **Ţara Românească în "The Illustrated London News" prin desenele pictorului**

Constantin Guys[13], criticul şi istoricul literar Marin Bucur a prezentat parte din imaginile privitoare la ţinuturile noastre pe care le-a vizitat şi imortalizat artistul francez în schiţele sale.

George Trohani cercetează modul cum a fost redată bătălia de la Olteniţa de mai mulţi gravori şi pictori contemporani evenimentului. Studiul său. intitulat **Câteva reprezentări ale "Luptei de la Olteniţa" din 1853**[14], este un bun început de cercetare în materie de interpretare în imagini a unei acţiuni militare la care nici unul dintre editorii de stampe nu asistase.

Tot o noutate mondială pe care o aduce Războiul Crimeii este folosirea fotografiei ca mijloc eficace, rapid şi veridic de documentare a câmpurilor de luptă, combatanţilor şi comandanţilor. Fotografia se afla la începuturile ei, încă în faza de experimentare tehnică şi chimică, dar practicanţii ei observaseră marile avantaje pe care le oferea prin obiectivitatea imaginii pe care o producea şi relativa uşurinţă de obţinere a acesteia faţă de oricare altă tehnică grafică, mânuită de cel mai îndemânatic plastician din a cărui operă nu puteau fi excluşi factorii subiectivi şi emoţionali. Cu tot echipamentul greoi şi voluminos, care trebuia transportat cu un vehicul, în pofida tehnicii laborioase şi a multiplelor chimicale şi materiale costisitoare, mai mulţi fotografi s-au deplasat pe câmpul de luptă, fie din proprie iniţiativă, precum Carol Szathmari, Charles Langlois şi Leon Méhédin, fie în urma unui contract cu un beneficiar, precum Richard Nicklin şi maiorul Halket – a căror operă a dispărut în condiţii dramatice odată cu moartea

lor în război fără a fi valorificată şi nici cunoscută – Roger Fenton şi James Robertson.

Regretatul Constantin Săvulescu (1914-2001) reputat istoric al fotografiei româneşti, a dus o adevărată campanie de recunoaştere a primatului lui Szathmari faţă de toţi ceilalţi confraţi, el fotografiind la Dunărea de Jos încă din primăvara anului 1854 şi expunându-şi, cu succes, albumul la Expoziţia Universală din Paris, anul următor, când toţi ceilalţi abia îşi începeau activitatea în Crimeea[15]. Datorită eforturilor sale de a demonstra acest esenţial aport românesc la istoria fotografiei universale, Szathmari a fost asimilat şi de exegeţii străini ca prim reporter fotograf de război. Astfel, Lawrence James, în cartea sa **Crimea 1854-56. The war with Russia from contemporary photographs**[16] – lucrare de referinţă pentru cunoaşterea producţiilor camerei obscure în timpul acestui conflict armat – îl plasează pe Szathmari pe locul ce i se cuvenea deşi, până atunci, numele său era totalmente ignorat de cercetătorii din alte ţări.

De opera fotografică a lui Szathmari din timpul războiului ruso-turc s-au ocupat şi alţi autori: Petre Costinescu şi Emanoil Bădescu[17], Karin Schuller-Procopovici[18] şi Barbu Brezianu[19].

În ultimii ani a crescut interesul pentru acest război european: în Micul Manej de la Moscova a fost organizată, în intervalul aprilie-mai 1997, o expoziţie de fotografie din timpul campaniei; pe canalul 4 al televiziunii britanice a fost difuzat, în luna noiembrie 1997, un film documentar serial, produs de studioul Mentorn

Barraclough Carey (M. B. C.) din Londra. Cu acelaşi prilej a fost lansat şi volumul **The Crimean War**[20] semnat de realizatorii filmului Paul Kerr, Georgina Pye, Teresa Cherfas, Mick Gold, Margaret Mulvihill. Cum era şi de aşteptat, în amândouă situaţiile, conflictul a fost privit din punctul de vedere al naţiunii care a organizat manifestarea şi al poziţiei care a deţinut-o cu 140 de ani în urmă: muzeografii ruşi au pus accentul pe distrugerile cauzate de aliaţi, producătorii britanici au subliniat incompetenţa comandanţilor ruşi, mizeria şi abrutizarea în care erau ţinuţi soldaţii ţarului dar şi dezorganizarea şi slaba pregătire a trupelor engleze. Lucrarea publicată concomitent cu pelicula este, totuşi, prima de acest fel care valorifică mare parte din iconografia contemporană Războiului Crimeii provenind din toate ţările beligerante. Totuşi ea se ocupă doar de aspectele campaniei din momentul când Anglia şi Franţa au declarat război Rusiei şi de când trupele aliate au intervenit efectiv în luptă, amintind doar în treacăt de ostilităţile anterioare de la malurile Dunării şi menţionând aportul lui Szathmari ca reporter fotograf de front.

În cele ce urmează vom investiga reprezentarea imagistică a războiului ruso-otoman din 1853-1854, începuturile timide ale unor documentarişti şi corespondenţi ad-hoc şi intrarea în scenă a profesioniştilor care creează limbajul grafic specific, concis şi clar, al acestui gen plastic, uşor de descifrat de gravorii ce trebuiau să decalcheze desenul, să îl transpună pe placa de metal ori pe blocul de lemn ce urmau să fie gravate, devenind

clişeul unei ilustraţii de mare tiraj, la care avea acces publicul larg. Va fi precizat şi aportul, deloc neglijabil, al artiştilor români la iconografia campaniei.

NOTE

1. Academician E. V. Tarlé – **Războiul Crimeii**, Editura de Stat pentru Literatură Ştiinţifică, Bucureşti, 1952.
2. N. Ciachir – **Aspecte din relaţiile ruso-române în timpul campaniei dunărene din Războiul Crimeii (1853-1854)**, "Revista Arhivelor", 2/1961.
3. **Désarmement de la milice moldave**, "L'Illustration" No. 604/23 septembre 1854, p. 220; "The Illustrated London News" No. 702/September 16, p. 247.
4. Nicolae Ciachir – **Problema orientală la mijlocul secolului XIX. Războiul Crimeii. Pacea de la Paris (1856)**, "Studii şi articole de istorie", LI-LII/1985.
5. L. Boicu – **Austria şi Principatele Române în vremea Războiului Crimeii (1853-1856)**, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti 1972.
6. Gheorghe Cliveti – **Un conflict european: Războiul Crimeii (1853-1856)**, "Cercetări istorice" XII-XIII, Muzeul de Istorie al Moldovei, Iaşi 1981-1982.
7. Paul Cernovodeanu – **Iniţiative româneşti de redobândire a Basarabiei în perioada războiului Crimeii (1854-1856)**, "Revista Istorică", 1-2/1992.

8. **Idem – Basarabia. Drama unei provincii istorice româneşti în context politic internaţional 1806-1920**, Editura Albatros, Bucureşti 1993.
9. **Idem – Românii şi primele proiecte de construire a canalului Dunăre-Marea Neagră (1838-1856)**, "Revista de Istorie" tom 29, nr. 2/1976; **Idem – Les Roumains et les premiers projets de construction d'un Canal reliant le Danube à la Mer Noire (1838-1856)**, în **Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte.** Bd VIII, Wirtschaftskräfte und Wirtschaftswege. Festschrift für Hermann Kellenbenz, Stuttgart 1981.
10. **Idem – O scrisoare inedită din 185ɔ privind proiectul construirii canalului Dunăre-Marea Neagră**, în volumul **Istoria ca lectură a lumii**, Iaşi 1994.
11. Tudor Mateescu – **Date noi despre contribuţia românească la construirea şoselei Rasova-Constanţa (1855)**, "Arhiva Românească", tom III, fascicol 1/1996.
12. Andrew Lambert, Stephen Badsey – **The War Correspondents. The Crimean War**, Alan Sutton Publishing, Ltd., Stroud, Gloucestershire 1994.
13. Marin Bucur – **Ţara Românească în "The Illustrated London News" prin desenele pictorului Constatin Guys**, "Manuscriptum" Nr. 3(64)1986.
14. George Trohani – **Câteva reprezentări ale "Luptei de la Olteniţa" din 1853**, "Ilfov – File de istorie", Muzeul Judeţean Ilfov, Bucureşti 1978.
15. C. Săvulescu – **The First War Photographic Reportage**, "Image", vol. 16. no. 1/March 1973; **Idem – Carol Popp de Szathmari, primul fotoreporter de război?**, "Magazin Istoric" nr. 12/decembrie 1973; **Idem – Early Photography in Eastern Europe – Romania**, "History of Photography. An International

Quarterly", vol. I, no. 1/January 1977; **Idem – The First War Correspondent – Carol Szathmari,** "Interpressgrafik – International Quarterly of Graphic Design", no. 1/1978; **Idem – Carol Szathmari, primul reporter fotograf de război,** în "Fotografia" nr. 190/iulie-august 1989; **Idem – 140 de ani de la primul fotoreportaj de război,** "Cotidianul" nr. 53 (791) /5-6 martie 1994; Constantin Săvulescu, EFIAP – **Cronologia ilustrată a fotografiei din România, perioada 1834-1916**, Asociaţia Artiştilor Fotografi, Bucureşti 1985, p.p 16-27.

16. Lawrence James – **Crimea 1854-56. The war with Russia from contemporary photographs.** Hayes Kennedy, Oxford 1981.

17. Petre Costinescu, Emanoil Bădescu – **Imagini inedite din Războiul Crimeii,** "Revista Muzeelor şi Monumentelor – Muzee", 1/1986.

18. Karin Schuller-Procopovici – **Ein Land aus dem Bilderbuch. Das Rumänienalbum des Carol Szathmari (1812-1887)**, în catalogul expoziţiei "Silber und Salz – Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860", Agfa-Foto-Historama, Edition Braus, Köln und Heidelberg 1989.

19. Barbu Brezianu – **Szathmari, primul fotograf de război,** "Arta" nr. 3/1992.

20. Paul Kerr, Georgina Pye, Teresa Cherfas, Mick Gold, Margaret Mulvihill – **The Crimean War**, Boxtree, A Channel Four Book, London 1997.

I
REPORTERI ŞI CRONICARI FRANCEZI AI RĂZBOIULUI RUSO-OTOMAN

Fiind un război european de mari proporţii, în care au fost angajate aproape toate marile puteri continentale, şi nu doar un conflict periferic suscitat de nerezolvata "Chestiune Orientală", Războiul Crimeii a făcut să se trezească, mai mult ca altădată, interesul presei pentru ţinuturile de la Dunărea de Jos unde s-au derulat primele faze ale confruntării. Fie prin corespondenţe particulare ale unor ofiţeri combatanţi sau observatori pe cont propriu – căci, la acea dată incipientă încă nu apăruseră reporterii de front investiţi, ca atare, de redacţiile unor ziare – fie prin amintirile unor călători ce străbătuseră mai demult aceste locuri şi care abia acum îşi găseau locul în coloanele periodicelor, cotidienele şi hebdomadarele erau hrănite cu informaţii despre cursul evenimentelor şi descrieri de tot felul făcute locurilor unde se desfăşurau (geografice, meteorologice, politice şi culturale). Căci, ce alt rol dacă nu cel de informare ar fi avut publicarea, încă înainte de declanşarea conflagraţiei, în "L'Illustration" no. 544/30 Juillet 1853, a articolului **Les principautés du Danube**, nesemnat şi preluat din "Journal des débats"? Sau, tot acolo, câteva luni mai târziu, **Les principautés danubiennes. Leurs relations commerciales avec la France**, semnat de P. A. de la Nourais (no. 560/19 Novembre 1853).

Tot în acest sens trebuie înţeleasă şi tipărirea câtorva mari fragmente din impresiile de călătorie ale lui Xavier Hommaire de Hell, inginer de mine şi membru al societăţii geologice a Franţei, care, cu câţiva ani mai înainte – în 1846 şi 1848 – parcursese zona în care aveau să se dea primele lupte. Din cinci articole, cele care ne privesc în mod direct sunt ultimele două, intitulate **Les côtes septentrionales de la Mer Noire şi Les côtes occidentales de la Mer Noire et la Moldavie**. La data întocmirii acestor note, pe autor nu-l interesau aspectele militare, dar ele ofereau date însemnate despre configuraţia ţărmului pontic, despre porturi şi aşezări, populaţie şi obiceiuri, care puteau folosi strategilor preocupaţi de elaborarea planurilor campaniei. Iar materialul furnizat de el era cu atât mai important cu cât era şi ilustrat, căci fusese însoţit în călătorie şi de un plastician – Jules Laurens – care semnează ultimul articol, alături de memorialist.

JULES-JOSEPH-AUGUSTIN LAURENS (1825 -1901) era un artist complex, desenator, acuarelist, pictor în ulei, dar celebritatea şi-a câştigat-o în special ca gravor, fiind medaliat de mai multe ori la saloanele pariziene pentru producţiile sale litografice. Hommaire de Hell se orientase, deci, foarte bine când îl invitase să-i fie partener de drum. Uşurinţa lui Jules Laurens de a obţine imagini expresive doar din acromatisme şi rapiditatea cu care putea să noteze un peisaj sau un tip uman îi făceau serviciile nepreţuite în timpul unei excursii în care nu totdeauna era timp de zăbovit.

În primul articol din "L'Illustration" no. 549/3

Septembre 1853 sunt inserate câteva colţuri de natură şi câteva portrete de localnici. Golful de la Balcic (conotat **Baltschik**) (p. 152), cu faleza înaltă, cu minarete şi mai multe căsuţe pe mal, are un aer liniştit şi paşnic, ce îmbie la odihnă. Constanţa (conotată **Custendjeh**) (p. 153) oferă un aspect dezolant al câtorva construcţii ridicate fără ordine, un minaret de moschee şi, în prim plan, nişte turci discutând nonşalant. Totuşi, localitatea reprezintă o adevărată revelaţie pentru călători prin mulţimea vestigiilor de valoare. Autorul exclamă, cu satisfacţie: "Iată unul dintre punctele cele mai interesante ale itinerarului nostru, Custendjeh, vechiul Tomi (sic), locul de exil al lui Ovidiu, care ar fi scris **Tristele** cum suntem asiguraţi; dar, alături de această amintire grandioasă, Custendjeh se recomandă prin importanţa propriei sale istorii, atestată de marea cantitate de resturi antice, pe cât de bogate pe atât de diverse, care fac din această localitate un adevărat muzeu aproape la nivelul solului. Cele cincizeci de case actuale, risipite în jurul a una sau două mori de vânt, nu sunt, de altfel, decât nişte ruine moderne"[1]. Părăsind oraşul şi îndreptându-se spre Dunăre, după cinci ore de drum, înnoptează într-o aşezare tătărească: "(...) un detestabil sat de colibe acoperite cu paie unde puricii nu ne-au permis nici măcar să ne aşezăm pe rogojinile întinse sub cerul liber. În plus, nenumăraţii câini, n-au încetat să latre la lună, care era singura noastră consolare. Tătarii care locuiau acest plăcut loc de popas sunt o rămăşiţă a faimoasei hoarde din Bugeac, din care se ridicau hanii Crimeii"[2]. Desenul lui Laurens cu **Satul tătar** (p. 153) întăreşte

spusele lui Hommaire de Hell: o aglomerare de căsuțe din paiantă, cu acoperişuri de paie, cocoţate pe un deal – totul exală sărăcie şi mizerie. Până atunci peisajul era sterp şi neinteresant dar, în apropiere de Măcin, totul se schimbă, apare verdeaţa şi satele româneşti: "A doua zi am primit ospitalitate într-o casă moldovenească, minunat situată pe panta unei coline ce cobora până la Dunăre, al cărui curs îl domina. (...) Stăpâna casei ne-a pregătit ea însăşi o supă şi nişte plăcinte imense în care, din nefericire pentru mine, domina prazul, usturoiul şi brânza. (...) Satele moldoveneşti sunt foarte numeroase de această parte a fluviului şi găseşti mostre de aproape toate rasele: evrei, cazaci, ruteni şi de pe celălalt mal"[3]. Şi pentru a-şi convinge cititorii de varietatea tipurilor somatice şi a costumelor de aici, este inserată o gravură cu **Tipuri de locuitori de pe malul turcesc al Dunării** (p. 153) în care sunt înşiraţi, astfel ca să fie evidente deosebirile vestimentare şi de alură, un şef tătar, un moldovean, un ţăran tătar, un turc şi un bulgăr.

Ajunşi la Galaţi sunt obligaţi să petreacă perioada reglementară în carantină, fapt ce-l face pe memorialist să propună schimbarea dictonului francez "trist ca o închisoare" în "trist ca o carantină". Totuşi, sejurul este destul de fructuos din punct de vedere documentar căci Jules Laurens desenează o vedere de ansamblu a oraşului, lupta de pe o înălţime, şi una cu strada mare. Apoi, cu căruţa de poştă, pornesc înspre Iaşi, într-o goană nebună care durează 55 de ore. Ca toţi călătorii de dinaintea şi de după el, Hommaire de Hell este uimit

de aspectul acestui vehicul şi de conducătorul său, acordându-le o savuroasă descriere: "(...) căruţa de poştă: un fel de tărăboanţă din nuiele de tăchită umplută cu o legătură de fân, şi purtată cu o înspăimântătoare rapiditate de un numeros atelaj de cai. Roţile, mai degrabă pentagonale decât rotunde, nu sunt menţinute în axul lor decât de viteza cursei, şi se întâmplă câteodată să rămână câte una pe drum fără a se găsi de cuviinţă a opri pentru a o ridica sau chiar fără a observa până la prima staţie. Din lipsă de obişnuinţă, bietul călător trebuie să facă cele mai dureroase eforturi de echilibru pentru a nu fi lansat, în orice clipă, în drum, care este, de altfel, foarte frumos. Caii sunt schimbaţi cu cei întâlniţi peste tot în cvasilibertate şi foarte vioi. Cât despre vizitii, ei sunt unici în abilitate şi pitorească dezinvoltură cu nenumăratele lor panglici la pălăriile largi şi cu broderiile întregului costum, în special ale cizmelor ornamentate (de fapt, jambiere de postav, n. A.S.I.). Ai fi zis că sunt nişte muşchetari cu armele la îndemână"[4].

Cu toate că pătimise de pe urma serviciului poştal şi a indiferenţei otcupciilor – spre pildă, la releul de la Bârlad, din cauză că lipseau atât căpitanul cât şi caii de schimb necesari şi locul cald unde să înnopteze, se culcă pe pământul gol în plină toamnă, fapt ce-i pricinuieşte pictorului un început de degerătură la picioare – Jules Laurens nu se lasă influenţat negativ şi are grijă să deseneze tot personalul obişnuit al unei staţii cât şi pe cei ce se aflau, din întâmplare, prin preajmă. Ca şi anterioarele schiţe cu personaje, şi acestea sunt impostate

astfel încât să se vadă bine detaliile costumelor specifice: pe lângă un ţăran, un păstor şi un călător cu haină de blană, apare un vizitiu care, însă, este confundat cu surugiul plasat imediat alături; el este luat din spate pentru a i se vedea bine ornamentul de pe gheba şi jambierele evazate, pline de broderii – dacă nu ar fi mers călare nu ar fi avut de ce să poarte jambiere peste cizme şi nici haina scurtă, care să nu îl incomodeze în şa, ci ar fi îmbrăcat ipingeaua cea amplă şi călduroasă, minunat împodobită cu suitaş de diverse culori, aşa cum o poartă vizitiul, ca şi căpitanul de poştă.

În sfârşit, călătorii ajung la ţinta excursiei lor, Iaşul, căruia îi este acordată tot o vedere de ansamblu (p. 189), în mijlocul căreia se disting cele patru turle ale mitropoliei; în prim plan apar nişte femei şi un ţăran bătrân, aşezaţi pe jos, în preajma a două care dejugate de boi. "Descoperită de pe înălţimile Socolei, vederea capitalei Moldovei este admirabilă, cu soarele apunând la stânga, în spatele crestelor violete ale munţilor Carpaţi. Ansamblurile arhitectonice ale catedralei şi ale palatului hospodarului care nu sunt, în realitate. decât nişte castele de ipsos. de departe produc un efect de unică impozanţă. Trebuie spus că brumele toamnei, viteza căruţei şi dieta. amestecau puţin în impresia noas-:ră minunile unui v s. Iaşul s-a schimbat mult în aceşti ultimi ani. Dispariţia vechilor cocioabe din străzile principale, numeroasele construcţii noi, un pavaj de lemn, magazinele de toate felurile. dau acestui oraş o fizionomie europeană. mai cu seamă nemţească"[5] . Memorialistul este fascinat de mozaicul uman care for-

foteşte pe străzi iar artistul face o schiţă cu patru evrei în caftane, cu pălării şi căciuli caracteristice: "(...) halatul de stambă neagră, luciul de jeg, indispensabilii de pânză, papucii, barba ascuţită şi şuviţele de păr lipite pe tâmplă, răspândind un miros dezgustător".

După două zile petrecute în Iaşi, călătorii se reîntorc la Galaţi unde se îmbarcă pe pachebotul austriac "Ferdinando Primo", cu destinaţia Constantinopol. Probabil că atunci schiţase Laurens **Gura Dunării la Sulina** (p. 189) cu agitaţia specifică unui oraş riveran: portul, corăbiile la ancoră sau cu pânzele ridicate, gata de plecare, două bărci cu vâsle şi un vas cu aburi – probabil cel pe care se aflau vizitatorii francezi.

Iată cum, descriind prin cuvânt şi imagine câteva oraşe de importanţă strategică în noul "Conflict Oriental" – Constanţa, Galaţi, Iaşi – ce, nu peste mult aveau să fie chiar teatrul confruntărilor armate, presa epocii putea să-şi pună în temă cititorii asupra obiectivelor ce urmau să fie disputate pe front.

Când războiul fusese declanşat şi opinia publică începuse să fie interesată de înfăţişarea comandanţilor, Abdolonyme Ubicini dă publicităţii un portret al lui Omer Paşa (fig. 1) din propria sa colecţie, pe care îl făcuse pictorul Constantin Daniel Rosenthal în 1848. În acel moment bravul soldat în care Imperiul Otoman îşi punea toate speranţele nu se afla decât în grad de general de divizie dar, după câteva săptămâni, fusese avansat muşir (mareşal), treapta supremă a ierarhiei militare turceşti. Publicistul francez dădea cu acel prilej o scurtă biografie a lui Omer Paşa precizând că prove-

nea dintr-o familie nobilă croată, – adevăratul său nume fiind Michael Latas – îşi începuse cariera în armata cezaro-crăiască dar, din cauza unui conflict cu superiorii şi dezamăgit de umilinţele la care erau supuşi ofiţerii de alte naţionalităţi decât cea austriacă sau maghiară, îşi oferise serviciile Sublimei Porţi care a ştiut să îi aprecieze calităţile la justa valoare[6]. De altfel, cum se va vedea şi pe câmpul de luptă, prin deciziile şi soluţiile tactice folosite, Omer Paşa dovedea o bună educaţie de factură europeană, putând să colaboreze admirabil cu toţi aliaţii (englezi, francezi, piemontezi) şi să-şi întrebuinţeze trupele în conformitate cu preceptele la zi de ducere a războiului. Mareşalul era poliglot, exprimându-se cu uşurinţă în germană, italiană, slavă, turcă şi înţelegând franceza (pe care, însă, nu o vorbea).

Prin publicarea sa într-o revistă de circulaţie, portretul realizat de Rosenthal a constituit un model de inspiraţie şi pentru alţi artişti care, la izbucnirea războiului, au găsit lucrativă şi oportună popularizarea chipului muşirului Omer Paşa, a cărui celebritate era în plină creştere. Un anume G. Wolf nici nu se mai osteneşte să modifice poza în care îl surprinsese Rosenthal pe comandantul turc, şi difuzează o mică gravură în metal, cu dimensiunile 25,1 x 18,4 cm., aflată la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române. Tot acolo se găseşte şi planşa intitulată **Omer Pascha. Oberfeldherr der türkischen Armee an der Donau**, tipărită ca supliment al periodicului "Wiener Telegrafen". (fig. 2) Nu încape nici o îndoială că litograful EDUARD WEIXLGARTNER (1816-1873), care a

executat-o în atelierul lui Johann Höfelich din Viena, a folosit desenul lui Rosenthal. Omer Paşa este prezentat până la mijloc, îmbrăcat în aceeaşi tunică de cavalerie, închisă cu şase brandemburguri şi cu ordinul Medjidie la gât. Pentru a da oarecare agitaţie compoziţiei, capul este întors spre dreapta, în profil perfect, în vreme ce trunchiul este orientat uşor spre stânga. Această mişcare a capului este singura derogare de la schiţa din carnetul lui Ubicini căci restul este aproape identic. Privirea aprigă este îndreptată tot în sus, dar peste umăr. În partea de jos a portretului, oblic, sunt consemnate numele litografului în stânga şi cel al proprietarului institutului de arte grafice în care a fost imprimat, în dreapta.

Tot la Höfelich este tipărit un alt portret al generalissimului, reprezentat frontal, cu o mână în şold şi alta pe mânerul sabiei prinsă de un centiron cu o pafta în formă de stea cu şase colţuri. (fig. 3) Este îmbrăcat la fel ca în celelalte stampe doar că aici nu mai are decoraţii. Prin ochii săi mijiţi priveşte cu siguranţă rece, dovadă de forţă, neînduplecare şi bravură. Planşa a fost editată de F. Paterno şi executată de litograful vienez ADOLF DAUTHAGE (1825-1883). Altul, identic, e scos de Goupil, la Paris, la Imprimeria Jacomme et Cie (rue de Lancry 16) şi este semnat de MARIE-ALEXANDRE ALOPHE (1812-1883) care, înainte de a deveni un celebru fotograf, s-a ocupat şi cu artele grafice, fiind un prolific litograf. Sub legenda **S.E. OMER PACHA. Général en Chef de l'Armée de Roum-ily, Novembre 1853** apare semnătura modelului

în caractere arabe. Este greu de stabilit cine a avut primatul acestei planşe şi cine a copiat-o, Dauthage sau Alophe – în acea vreme nu fusese încă instituit dreptul de autor iar "împrumuturile" erau frecvente. Într-o listă a lucrărilor realizate de Alophe, sub titlul **Les Hommes du Jour** apăreau enumerate toate personalităţile pe care acesta – sau alţi artişti – le imortalizaseră şi le ţineau la dispoziţia amatorilor. Erau date informaţii despre conţinutul şi preţul planşelor: "Colecţie de portrete ale tuturor contemporanilor iluştri, francezi sau străini, desenaţi după natură de Alophe şi de artiştii cei mai celebri. Preţul unui portret pe hârtie de China, în negru 1,50 franci, în culoare 2,50 franci (înălţimea 29 centimetri, lăţimea 23)"[7]. La poziţia 90 este înscris Omer Paşa. Într-o anexă este specificat că această planşă a fost imprimată în luna iunie 1854.

În acelaşi an şi tot la Goupil îşi imprimă Alophe marea compoziţie intitulată **Les Défenseurs du Droit et de la Liberté** în care sunt portretizaţi cei mai importanţi comandanţi de oşti ai trupelor aliate. Sub chipul fiecăruia este înscris numele, după cum urmează: "G-ral Baraguay d'Hilliers, Vice-Amiral Parceval Deschânes, Amiral Plumridge, Amiral Napiers, Schamyl, Contra-Amiral Brust, Vice-Amiral Hamelin, Amiral Dundas, Omer Pacha, Ismael Pacha, Duc de Cambridge, Lord Raglan, Gen-al Brown, Prince Napoleon, Maréchal St. Arnaud, Gen-al Canrobert".

O stampă şi mai amplă, colorată de mână, este tipărită de Johann Friedrich Hesse (1792 - ?) după o schiţă a pictorului GUSTAV BARTSCH (1821 – ?).

Planşa – intitulată **Campagne de Crimée. L'Armée d'Orient 1854** – are dimensiunile 52, 5 x 63,5 cm şi-i reuneşte pe toţi militarii iluştri din tabăra aliată, centraţi de sultanul Abdul Medjid. Toţi sunt călări. În spatele padişahului – aflat pe un superb cal arab, alb ca neaua – se ridică două tuiuri, contrabalansate în stânga şi în dreapta de drapelele englezeşti şi, respectiv, franţuzeşti, cele din urmă împodobite cu acvila imperială. Compunerea este foarte închegată şi echilibrată, spre sultan convergând privirile tuturor celor portretizaţi. Între ei se află şi doi români voluntari în armata otomană, prinţul Grigore Sturdza (Beizadea Viţel), fiul domnitorului Moldovei Mihail Sturdza, care primise gradul de general şi numele de Muchlis Paşa – o siluetă suplă de tânăr cu mustaţă, plasat în imediata apropiere a sultanului, lângă bidiviul acestuia, pe jos – şi Constantin Obedeanu, cu rang de colonel, sub numele de Said Bey. Ca şi în anterioara litografie, şi aici sunt înscrise numele celor reprezentanţi: "Am-al Hamelin, Lord Raglan, Sir John Campbell, I-er Aide de Camp du Duc de Cambridge, Lord Lucan, Am-al Dundas, Duc de Cambridge, général de Division, g-al Lord Cardigan, Ismail Pacha, g-ssime Omer Pacha, Mouhlis Pacha (Prince G. Stourdza), Le Sultan Abdoul Medjid, Achmet Pacha, Said Bey (B. Obedeano) Captaine Aide de Camp d'Omer Pacha, M-al Baraguay d'Hilliers, col. Trochu, I-er Aide de Camp du M-al, col. Desmart, I-er Aide de Camp de S.A.I. le Prince Napoléon, S.A.I. le Prince Napoléon, g-al de Division, général de Division Bosquet, Marechal de Saint-Arnaud, g-ssime de l'armée

française, général de Division Canrobert". (fig. 4) Pe marginea de jos, alături de precizarea autorului schiţei şi de litograf, este specificat că această stampă este editată pentru amatorii francezi, existând, desigur, şi o ediţie germană, dată fiind originea celor doi semnatari: "Repro. Esquisse origin. G. Bartsch / Edition française; Druck V. J. Hesse".

Asemenea planşe îşi găseau destui cumpărători, aşa încât era rentabil să fie vândute şi de librarii bucureşteni, care le procurau direct de la sursă. din institutele de arte grafice din Paris, Viena sau Berlin. Un anunţ din "Vestitorul Românesc" de la finele anului 1854 enumera subiectele şi portretele litografice care fuseseră aduse în Capitală şi stăteau la dispoziţia amatorilor: "La librăria lui A. Danielopolu, în uliţa Colţii, a sositu un asortimentu foarte mare de portretele oameniloru celoru mai celebri din rezboiulu acutalu precum: Imperatoru Napoleon III, Imperatriţa Franţeziloru, Regina Engliterei, Sultanul Abdul-Megid, Prinţul Napoleon, Duca de Cambridge, Generalii în Şefu Sant Arnod, Lord Raglan, Canrobert, Omer-Paşa, Samil şefu Muntenilor din Circazia, Amiralii din Marea Neagră: Hamelin şi Dundas; Amiralul Englezu din Marea Baltică Napie şi deosebite gravuri colorate şi cu tuşu înfăţişându bătălia de la Olteniţa, Calafatu, Silistra, Giurgiu, bombardarea Odesei, Consiliu de la Varna şi altele asemenea; a mai sosit la librăria sus arătatului mai multe cărţi şi harte cu planuri, în limba Franceză, asupra artei militare, foarte interesante mai cu seamă pentru ostaşi"[7 bis].

Trupele ruseşti intraseră în ţară pe 3 iulie 1853 şi ocupaseră punctele strategice de pe malul Dunării pentru a-i putea ataca mai uşor pe turci. O frumoasă gravură a oraşului Giurgiu mişunând de trupe ruseşti (fig. 5) apar în "L'Illustration" no. 559/12 Novembre 1853 (p. 309), însoţită de o notă ce explica situaţia primelor canonade peste fluviu. Ambele erau nesemnate. Strada mare, străjuită de case negustoreşti arătoase şi închisă de celebrul turn din piaţă, este plină de soldaţi de diverse arme. În dreapta, un ofiţer muştruluieşte câţiva infanterişti. În stânga, lângă tobele şi puştile făcute piramidă, câţiva soldaţi îngrijesc de un cazan pus la foc, pe pirostrii. Câţiva ofiţeri călări discută cu oamenii lor. Prezenţa multor steaguri demonstrează numărul mare al unităţilor adunate acolo. Localnicii fie privesc indiferenţi această desfăşurare de forţe, fie chiar nu o iau în seamă, văzându-şi de treburile lor: în prim plan, în dreapta, stau de vorbă mai mulţi ţărani şi ţărănci în haine de sărbătoare. Între ei se remarcă un dorobanţ de judeţ cu cepchenul său înflorat şi brâul lat, în care are înfipte pistoale şi hangere. Atât poziţia cât şi detaliile de port trimit la tipul desenat, cu ani în urmă de Michel Bouquet şi publicat în **Album Moldo-Valaque**. Acest fapt se explică prin simplul motiv că încă nu fuseseră trimişi la faţa locului desenatori şi reporteri de front iar redacţiile scoteau din portofoliu imagini vechi ce erau recompuse şi actualizate pentru a răspunde cererii de ilustraţii la zi. De altfel, gravura mai sus amintită este foarte închegată, alertă, plină de viaţă şi veridicitate, iar prezenţa românilor era menită să dea culoare locală.

Peste trei numere, în paginile lui "L'Illustration" apar două imagini de pe celălalt țărm: **Post avansat al trupelor turcești pe malul Dunării** prezintă un punct de observație stabilit într-o colibă cu streașină lată la a cărei umbră stau câțiva soldați otomani cu puștile aranjate în rastel, la îndemână. Nu departe este ridicată o prăjină pe care sunt legate șomoioage de paie muiate în catran ce, în caz de atac, erau aprinse, folosind la semnalizare. Cealaltă gravură este o scenă bataillistă – **Recunoaștere făcută de turci pe insula Mocanu, în fața Giurgiului**[8] – și reprezintă un bastiment cu zbaturi și mai multe șalupe, vâslite voinicește de marinarii musulmani, ce înaintează pe fluviu în pofida focului deschis asupra lor cu atâta forță încât țărmul este învăluit în fum. Dar nici flotila nu se lasă mai prejos și răspunde, cu vigoare.

Bătălia de la Oltenița, ce avusese loc pe 23 octombrie/4 noiembrie, în care turcii, deși superiori numeric, fuseseră inițial puși pe fugă dar apoi, prin inexplicabila retragere a trupelor rusești, rămăseseră pe teren, ca învingători, nu avea să fie descrisă în imagini pe moment în nici una din revistele ilustrate – este tipărită doar o hartă a situației de pe teren și a poziției trupelor oponente[9]. Abia peste câteva luni se va face o reconstituire, din imaginație, a acesteia. Ea însoțea un text care anunța publicarea primului fascicol din lucrarea **Tableau historique, politique et pittoresque de la Russie et de la Turquie**, scrisă de Joubert și Félix Mornand și editată de Paulin și Lechevalier[10]. Nici de data aceasta nu este precizat autorul desenului dar se

simte mâna unui artist exersat: dinspre stânga, un şir de infanterişti ruşi, cu tot echipamentul – în mantale, cu raniţe şi căşti cu penaj negru – îndemnaţi la luptă de un ofiţer călare, aflat în spatele lor, îşi descarcă armele în cavaleria otomană ce şarjează cu săbiile ridicate. În fundal se înfruntă alte şiruri de soldaţi, prin fumul descărcărilor de arme şi praful cavalcadei. Compoziţia este bine echilibrată şi plină de tensiune dar fără a fi rodul unei observaţii de teren, rămâne doar o concretizare a convenţiilor artei bataillliste, unde se strecoară chiar şi unele inadvertenţe: în fundal, pe o colină, apare Olteniţa, dar nu ca un oraş valah ci mai degrabă musulman, cu multe minarete şi cupole de moschei ori bazare.

Nu mult după aceea, Theodor Aman avea să-şi câştige celebritatea şi o bună recompensă din partea sultanului pentru o mare pictură cu acelaşi subiect pe care, aşa cum se va vedea mai jos, o va executa la Paris, şi tot din imaginaţie, dar mult mai veridic, mai de la nivelul simplului combatant din linia întâi. Este interesant de comparat cele două lucrări, cea publicată în "L'Illustration" şi cea pe care tânărul artist român o va litografia la imprimeria Lemercier.

Răniţii ruşi ai acestei lupte sunt transportaţi în spatele frontului şi trimişi pentru tratament la Bucureşti. Această scenă este desenată de CHARLES DOUSSAULT folosindu-şi amintirile şi vechile schiţe cu locuri din capitala unde petrecuse atâta timp în anii 40 ai secolului. **Convoi de răniţi ruşi în faţa spitalului Sfântul Gheorghe la Bucureşti**[11] este o combinaţie între un peisaj cu Turnul Colţei – pe care el deja îl avea,

o variantă a lui fiind publicată încă în **Album Moldo-Valaque** – şi figurarea unui şir impersonal de siluete de schilozi şi bolnavi, care în căruţe, care şchipătând pe jos, care purtaţi pe brancarde de ţărani români. Alţi ţărani stau pe troturar, lângă turnul ruinat, şi privesc acest pelerinaj al durerii, atât de contrastant faţă de strălucitoarele parăzi ale trupelor imperiale din momentul sosirii lor în oraş. (fig. 6)

Redacţia îl recomandă în termeni călduroşi pe talentatul artist amintind cititorilor de vechea sa colaborare şi promiţând alte crochiuri de el: "Acei dintre cititorii noştri care au păstrat această colecţie vor găsi, în tomurile XI şi XII publicate în 1848, o suită de articole şi desene care aveau drept titlu: **Album Moldo-Valaque**. Nu credem să se fi publicat vreodată ceva mai complet despre aceste ţări, chiar astăzi devenite obiectul interesului european. Dl. Doussault, care a binevoit să ne comunice câteva desene culese de el în timpul unei şederi de mai mulţi ani în Valahia, în 1848 era unul dintre artiştii care au împodobit albumul moldo-valah, operă a D-lui Billecocq, fost consul al Franţei la Bucureşti. Astăzi această publicaţie este mai la obiect decât în 1848". Pentru a crea o imagine cât mai completă asupra acestor ţinuturi pe care Doussault le cunoştea foarte bine, în câteva numere îi sunt tipărite mai multe articole şi desene reflectând viaţa cotidiană, ocupaţiile, obiceiurile şi moravurile de aici, fără a fi legate direct de desfăşurarea războiului[12]. Şi tot el este artistul căruia îi este preferat portretul oficial al sultanului Abdul Medjid pentru publicare în no. 607/14

Octobre 1854 al aceleiaşi reviste. Acest padişah luminat, atât de deschis la reforme şi înnoiri ca singur mijloc de regenerare a imperiului, fusese portretizat de mulţi pictori occidentali în răstimpul de la suirea sa pe tron în 1839 şi până la izbucnirea conflictului oriental. Însuşi Doussault îi făcuse câteva, iar unul dintre ele. în medalion, chiar apăruse în **Album Moldo-Valaque**. Acesta era însă menit să-l prezinte pe sultan în toată strălucirea sa, într-o poză voit hieratică, din care să exale forţa şi grandoarea unuia dintre atotputernicii suverani ai lumii. Sultanul îi pozase pentru acest portret maestrului francez în 1846, în ţinuta sa de gală, cu uniforma plină de cusături cu fir şi perle, pelerină cu guler înalt, la fel, brodat cu aur şi nestemate, fesul cu egretă şi o înaltă decoraţie, bătută în diamante, prinsă la gât. În stânga este o draperie cu falduri bogate şi ciucuri grei iar în dreapta, ceva mai în spate, se vede tronul. (fig. 7) Faptul că sultanul îi acordase lui Doussault marea cinste de a-i fi model şi a-i dedica mai multe ore de şedinţă – onoare rară chiar pentru supuşii săi spre a nu mai vorbi de străini (cum se va vedea mai târziu, pe Theodor Aman l-a lăsat să aştepte două luni pentru a-i acorda o audienţă şi atunci abia îl va învrednici cu o privire...) – denotă marea preţuire de care se bucura pictorul francez şi creaţia sa care putea fi în măsură să imortalizeze trăsăturile măritului padişah.

Victoria de la Olteniţa îi făcuse pe turci să se consolideze pe malul românesc. **Vedere mai jos de Calafat**[13] prezintă tot un punct de observaţie şi semnalizare turcesc, dar mult mai puternic decât cel publi-

cat cu câteva luni mai înainte: acesta este întărit cu tunuri, ce își îndreaptă țevile prin ambrazuri spre cursul apei, și e păzit de un pichet numeros, ce locuiește nu într-un adăpost precar ci într-un corp de gardă clădit din piatră. Doua șalupe patrulează pe lângă maluri. Alte vase, cu pânzele ridicate, și unul cu aburi, plutesc pe întinsul fluviu. Pe aceeași pagină este dată și o vedere generală a Vidinului, luată chiar din port, probabil de pe puntea unuia din vasele ancorate. Se văd impozantele ziduri de incintă, ce coboară până în apă, și multe minarete înălțate, semeț, spre cer. O șalupă cu vâsle și un mare steag cu semilună aduce la bordul unuia dintre bastimente un personaj important.

Știrile din următoarele numere, provenind și ele din diverse surse și de la diverse agenții străine, sunt destul de confuze. Se spune că turcii ar fi evacuat Calafatul ce ar fi fost ocupat de ruși; apoi, această veste este infirmată, anunțându-se câteva lupte pe 7, 8 și 9 ianuarie 1854 în apropierea acestui oraș, la Cetate și Maglavit, unde Omer Pașa i-a atacat pe adversari[14]. În no. 572/11 Février 1854 este tipărită o gravură destul de modestă cu **Lupta de la Maglovitz** (sic) **din 6 ianuarie 1854** (p. 81) unde turcii sunt prezentați înaintând în forță în vreme ce rușii sunt retranșați pe după ulucile curților sau printre dărâmăturile caselor fumegânde. Se vede clar că este vorba de o lucrare de conjunctură, făcută în grabă de un gravor începător care nu știa nici măcar cum arată uniformele trupelor oponente, necum aspectul locului confruntării. Mișcările combatanților sunt înghețate, prost sugerate, efectele de umbră și

lumină discutabile, iar pentru a ascunde toate acestea, personajele sunt foarte puţin vizibile, doar ca siluete sau capete. Cam acelaşi este cazul şi cu imaginea **Bătăliei de la Turtucaia**, ce avusese loc pe 15 martie 1854, şi care este dată în no. 581/15 Avril 1854 (p. 229), unde chiar redacţia recunoaşte: "**Le tableau, un peu trop naivement reproduit** de ce combat de Turtukai (...)" (subl. A.S.I.)[15]. El se datora unui ofiţer englez – al cărui nume nu este dat – şi care trimitea o corespondenţă din locul respectiv descriind încercarea ruşilor de a traversa Dunărea pentru a ataca o insulă în care se fortificaseră turcii. Aceştia din urmă deschid focul asupra podului pe care se scurgeau trupele duşmane şi-l distrug, iar cei care deja trecuseră sunt confruntaţi cu baionetele şi iataganele otomane. Ilustraţia, tratată, într-adevăr naiv. vrea să exemplifice acest moment când turcii ies din spatele unor gabioane, îmbărbătaţi de ofiţeri, aruncându-se asupra ruşilor care se retrag în dezordine spre dreapta.

O Vedere a Calafatului – când oraşul se află definitiv în mâinile turcilor – este dată într-unul din numerele din luna septembrie a lui "L'Illustration"[16]. Este o vedută pe cele două pagini din mijlocul revistei, supusă unui unghi plonjant care prinde atât malul românesc – unde sunt întinse corturi conice şi mărşăluiesc trupe sub ochii unei santinele ce stă la post, pe o înălţime – cât şi fluviul şi malul celălalt, pe care se înalţă minaretele din Vidin. În depărtare se desenează crestele Balcanilor. Nici acest peisaj nu este atribuit vreunui artist deşi poartă o monogramă clară, compusă

dintr-o ancoră pe care sunt prinse iniţialele D. P.

Un consiliu de război, ţinut la Varna pe 19 mai 1854, la care participaseră Lordul Raglan, comandantul trupelor expediţionare britanice, mareşalul Saint-Arnaud, comandantul trupelor franceze în Orient şi muşirul Omer Paşa, stabilise începerea unei campanii în Dobrogea, care să-i lovească în coastă pe ruşi, pe uscat, şi, în acelaşi timp, să folosească zona drept bază de aprovizionare.

Ca un obişnuit al acelor locuri. Charles Doussault este iar solicitat de redacţia revistei ilustrate pariziene pentru a furniza schiţe din Dobrogea. De data aceasta el nu face doar descrieri însoţite de desene ci sugerează chiar soluţii pentru planurile campaniei şi avertizează în privinţa climatului. Într-un stil colocvial, plin de frumuseţe, autorul notează: "Cu toată umilinţa, să ne fie permis să facem, de asemenea, supoziţiile şi planul nostru de campanie convinşi fiind că, cunoştinţa unei ţări unde am locuit mult timp, legănaţi de povestirile acelei faimoase şi dezastruoase campanii ruseşti din 1827 şi 1828. şi unde frigurile, acest oaspete îndatoritor şi prea fidel al străinului, ne-a însoţit timp de mai bine de doi ani; convinşi, spuneam, că această experienţă poate fi utilă la ceva într-un moment când cele mai modeste sfaturi pot avea un interes (...)"[17] . Urmează apoi sfaturile cu privire la evitarea unei campanii de vară în această zonă nesănătoasă a Dunării de Jos, preferabilă fiind întărirea liniei Balcanilor şi transportarea armatelor pe mare până la Odesa, iar de acolo direct pe front. Din propriile-i constatări el arată că, printr-un curios

fenomen, în primul an, noii veniţi sunt cruţaţi de friguri dar anul următor sigur se vor contamina; astfel, în cea dintâi vară, proporţia de bolnavi ar putea varia între 6-10% iar într-a doua între 60-80%. Spusele sale se vor adeveri nu peste mult timp.

Articolul este însoţit de două desene ale artistului. **Dunărea şi valul lui Traian la Cernavoda** (p. 396) (fig. 8) confirmă descrierea din text: "La Cernavoda, mic sat sărăcăcios cu câteva case, începe ceea ce se numeşte valul lui Traian dar, mai frecvent în acest ţinut, canalul Constanţei". Doussault a surprins pe hârtie goliciunea acestei zone aride, bătută necruţător de soare, arsă şi prăfuită, unde doar câteva locuinţe amintesc de prezenţa omului. Două caice alunecă pe unde. Câteva siluete indistincte stau pe mal. Imaginea va fi reprodusă, în 1863, de Félix Mornand şi J. Vilbort în albumul lor **Voyage illustré dans les Deux Mondes**[18], fără însă a preciza autorul (ca, de altfel, la tot restul ilustraţiei). Cealaltă gravură inserată în articolul **La Dobrudja** reprezintă **Constanţa**. (fig. 9) Nici ea nu oferă un aspect mai atrăgător: peste tot numai moloz şi ruine. În afara minaretului moscheii şi a câtorva clădiri aşezate pe faleză, nimic nu dă senzaţia că ar fi un oraş locuit. Pe o ridicătură a fost plasat un steag ce atestă adjudecarea acestui loc de una dintre părţile beligerante. În prim plan, pe un pod de piatră, – scăpat ca prin minune de distrugere – mărşăluieşte o unitate de nizami, sub ochii unui muftiu în haine largi, tradiţionale, şi cu turban pe cap, şi a unui ofiţer turc în uniformă elegantă, al cărui cal este ţinut, cu deferenţă, mai în spate, de o ordonanţă.

Pe mare evoluează trei vase cu aburi iar la orizont se văd pânzele mai multor corăbii. Ce mare deosebire între această imagine şi cea surprinsă, în 1828, de Héctor de Béarn cu oraşul înconjurat de un zid puternic de piatră şi plin de construcţii albite cu var, ce străluceau în soare![19] După acel an, curtinele şi turnurile fuseseră demantelate şi oraşul decăzuse într-atât încât Doussault nu-i poate face decât o descriere sumară: "Custendje, mic port deschis, dar loc rău de ancorare, este un târguşor care nu merită numele de oraş. El avansează în golf cu vârful unui promontoriu şi poate deveni cu uşurinţă un punct forte pentru acela care ţine marea. Înaintea războiului actual, Custendje, ca toate oraşele turceşti de la Dunăre, prezenta imagine a haosului şi dezolării. Retrăgându-se după pacea de la Adrianopole, armata rusă a aruncat în aer fortificaţiile tuturor acestor oraşe, bulevard al imperiului otoman, nelăsând piatră pe piatră".

Alături de aceste două desene de Doussault este dat şi unul cu **Sulina** (fig. 10) semnat de Durand-Brager, pentru a ilustra pasajul din text cu descrierea cursului Dunării până la vărsarea în mare şi pe care probabil că autorul articolului fie nu-l schiţase, fie nici nu-l văzuse. JEAN-BAPTISTE-HENRI DURAND-BRAGER (1814-1879), fost elev al lui Eugène Isabey, era un pictor de marine foarte cunoscut şi un documentarist pasionat care călătorise în toată Europa şi în multe părţi din Africa. În 1840 făcuse parte din expediţia în insula Sf. Elena, trimisă pentru a aduce în Franţa rămăşiţele pământeşti ale împăratului Napoleon I.

Fusese trimis de două ori în Senegal, apoi fusese ataşat flotei care asigura blocada de la Buenos Aires şi misiunii din Madagascar. Pentru meritele sale fusese decorat, în 1844, cu Legiunea de Onoare în grad de cavaler. Încă înainte de a începe Războiul Crimeii fusese trimis în Orient cu prima escadră franceză, sub comanda viceamiralului Ferdinand Hamelin, şi până la terminarea confruntărilor armate nu avea să mai părăsească frontul, fiind unul dintre constanții colaboratori ai lui "L'Illustration". Ca dovadă a importanței sale ca artist special, redacția îi inserează portretul, împreună cu un articol elogios, în numărul 676/9 Février 1856. (fig. 11) Artistul poartă mustață în furculiță şi imperială, după moda epocii, şi este îmbrăcat ca pentru campanie cu şalvari şi brâu lat de zuav; pe umeri are aruncat, neglijent, un burnus iar pe cap are o şapcă de marină. Pe piept îi este prinsă Legiunea de Onoare pe care a binemeritat-o. Este surprins în timp ce lucrează, cu blocul de schițe în mână, privind concentrat motivul desenului prin ambrazura unei fortificații. Locul nu este prea sigur fapt pentru care pictorul este înarmat cu un mare pistol de marină, ce stă sprijinit de parapet, şi este însoțit de un matelot care fumează, liniştit, în planul secund. Textul însoțitor face o prezentare concisă a activității sale, lăudându-i curajul şi calitățile de documentarist: "(...) suntem fericiţi să prezentăm cititorilor noştri pe prietenul şi colaboratorul nostru din Crimeea, pe însuşi Durand-Brager. Nu este nevoie să reamintim că el este unul dintre bunii noştri pictori de marine, că reputația sa, deja notabilă înainte de război, a devenit astăzi de-a

dreptul popularitate. Însărcinat cu o misiune în Crimeea, el a primit de mai multe ori dovezi de satisfacţie din partea guvernului. Pentru a-l elogia nu putem decât să cităm următoarele extrase din trei scrisori ale ministerului marinei către Dl. Durand-Brager: «Comandantul suprem al escadrei noastre din Marea Neagră mi-a făcut cunoscute serviciile pe care dumneavoastră le-aţi adus deja acestei escadre făcând crochiuri, planuri şi vederi ale forturilor ruseşti din Circazia şi Georgia, în timpul cât aţi fost îmbarcat pe fregata cu aburi **Cacique,** însărcinată cu această recunoaştere. Din acest motiv, şi conform cererii dumneavoastră, am decis să continuaţi a fi la dispoziţia viceamiralului Hamelin, comandant suprem în Marea Neagră».

«... Cunosc abilitatea creionului dumneavoastră şi, de asemenea, ştiu felul cu adevărat naţional şi patriotic cu care v-aţi ataşat pentru a prezenta trudnicele eforturi, nobilele munci şi succesele marinarilor şi soldaţilor noştri».

«... Şi sper că, în curând, eliberat de toate amintrile neplăcute ale oboselii şi bolilor primei dumneavoastră călătorii în Orient, veţi putea continua aceste interesante desene, pe care marina pune un îndreptăţit preţ»"[20].

Schiţa cu **Sulina,** luată de pe mare de Durand-Brager denotă măiestria sa în acest gen: pe valuri plutesc două bastimente cu pânze şi unul cu aburi din al cărui coş iese fum negru; la orizont se văd alte catarge iar pe mal se disting câteva case lângă care se ridică un

far. Vasul cu aburi este, probabil, fregata "Cacique" pe care chiar Durand-Brager era îmbarcat şi care, după misiunea ce o avusese de a carta ţărmurile Mării Negre şi de a recunoaşte poziţiile fortificate ruseşti de pe coastele Georgiei, Circaziei şi Crimeii, se întorcea la Varna – călătorie în care artistul putuse să vadă şi să schiţeze locul de vărsare în mare a braţului Sulina.

În vreme ce trupele aliate franco-engleze se masau la Varna şi pregăteau expediţia în Dobrogea, forţele ruse şi turce îşi disputau Silistra, deţinută de cei din urmă. Un crochiu de HENRY VALENTIN (1820-1855) cu **Lupta de la Silistra din 13 iunie 1854**, apărut în numărul 593/8 Juillet 1854 al revistei pariziene, este tot o creaţie fantezistă căci artistul, foarte solicitat de redacţie la elaborarea desenelor pentru cele mai variate subiecte, de la parăzi şi recepţii imperiale la propuneri de modă şi caricaturi, nu se deplasase pe front. Dar, din lipsa altei schiţe – îndelung aşteptată de la vreun martor ocular – golul trebuia umplut chiar şi cu o gravură lucrată după canoanele prestabilite ale artei bataillliste. Pentru a evita detaliile ori formele de relief care ar fi putut da identitate locului pe care nu-l văzuse niciodată, planul secund este acoperit de fumul produs de descărcările de arme grele şi uşoare. Doar în dreapta, pe un mamelon, este instalată o baterie turcească peste care fâlfâia un steag cu semilună. Primul plan este ocupat de încleştarea propriu zisă: cavaleria otomană, urmată îndeaproape de pedestraşi, şarzează în forţă rândurile infanteriei ruse, care se clatină şi luptă în defensivă, cu toată prezenţa mobilizatoare în mijlocul său a câtorva

ofiţeri superiori călări care îi îndeamnă la rezistenţă.

Vestea înfrângerii ruşilor sub zidurile Silistrei şi ridicarea asediului pentru a se retrage pe celălalt mal al Dunării este anunţată într-un post scriptum de maiorul medic al cartierului general francez, doctorul F. QUESNOY, într-una din primele sale corespondenţe către redacţie[21]. Cantonat la Varna, el organiza acolo serviciul sanitar al primei divizii franceze ce se pregătea pentru expediţia dobrogeană. Are ocazia să asiste, pe 2 iunie 1854, la sosirea comandantului acestei divizii, generalul François Certain Canrobert, îmbarcat, împreună cu statul major şi o brigadă. pe aceeaşi fregată "Cacique" pe care se afla şi Durand-Brager.

Medicul militar observă. cu nelinişte. pericolul frigurilor palustre – asupra cărora atrăsese atenţia Charles Doussault – accentuat în eventualitatea unei veri petrecută în neactivitate în acea zonă mlăştinoasă. Dar, deocamdată. situaţia sanitară era perfectă. În încheiere, dr. Quesnoy îşi oferă serviciile revistei: "Voi avea onoarea de a vă trimite câteva desene şi câteva notiţe pe durata acestei campanii"[22]. El se va dovedi nu numai un corespondent corect şi sârguincios. consemnând toate evenimentele importante – furnizând astfel materiale de primă mână redacţiei – dar şi un bun desenator, concurându-i şi suplinindu-i de multe ori pe trimişii speciali ai revistei. Creaţiile sale plastice nu erau nicidecum naive – ca schiţa trimisă de la Turtucaia de anonimul ofiţer englez – ci dovedeau un substanţial talent, bine cultivat. şi o mână sigură, exersată, deprinsă cu variate genuri artistice, fiind la fel de lejer în

peisagistică şi în compoziţii cu personaje sau în scene de luptă. Chiar de la început îşi demonstrează dexteritatea, convingând astfel pe editor de posibilităţile sale care nu ar fi scăzut cu nimic nivelul publicaţiei, prin schiţa **Campamentul başibuzucilor în şanţurile Varnei pe 25 iunie 1854**, ilustrându-şi descrierea plină de culoare a acestor redutabile trupe neregulate, strânse din tot imperiul[23]. Pentru a-şi susţine aserţiunile, pentru schiţă au fost aleşi patru başibuzuci reprezentativi prin pitorescul lor pentru regiunile de unde proveneau: un algerian cu burnus amplu şi lance, doi turci cu turbane mari şi un tunisian cu cepchen plin de fireturi şi mânecile lungi prinse la spate pentru a nu-l incomoda în mişcări. Peste şase luni, tot medicul artist va trimite o lucrare bine compusă cu **Bătălia de la Inkerman**[24].

Această constanţă a colaborării ne arată că dr. Quesnoy nu era doar un corespondent ocazional şi unul dintre acei naivi documentarişti ad-hoc, pătrunşi mai mult de dorinţa de a consemna un eveniment şi de a fi publicaţi de o revistă cu tiraj mare fără însă a avea la îndemână şi resursele de exprimare plastică expresivă şi coerentă, ci era un excelent observator a tot ceea ce se întâmpla în jurul său, secondat de un abil mânuitor al penei şi al creionului de desen, ce-i permitea să-şi îmbrace în cuvinte şi în imagini elocvente impresiile de teren.

O lungă corespondenţă trimisă de dr. Quesnoy pe 25 august 1854 din Varna şi repartizată de redacţie în două numere succesive (no. 604/23 Septembre şi no. 605/30 Septembre) relatează despre campania dobro-

geană, cu toate greutăţile şi neajunsurile ei. Câmpiile aride, pline de ciulini şi ierburi ce îngreunau marşul – dar şi de vestigii antice recompensante pentru ochiul care ştia să le observe – căldura sufocantă, satele părăsite şi distruse, lipsa apei, izbucnirea holerei, oboseala şi slaba aprovizionare, dau loc la aprecieri pline de tristeţe din partea corespondentului. Sosirea la Mangalia era aşteptată, cu nerăbdare, de toţi în speranţa că acolo suferinţele lor vor lua sfârşit. Dar, o nouă decepţie avea să le spulbere visele: acel oraş, atât de dorit, era, ca toate locurile pe care le întâlniseră, o adunătură de maghernițe ruinate ai căror locatari se retrăseseră din faţa avangardei trupelor de cazaci ale ţarului, ce trecuseră mai înainte pe acolo: "(...) Astăzi Mangalia a dispărut sub ierburile înalte şi mărăcinii care i-au năpădit străzile pustii. Mizerabilele case, acoperite cu paie, au trebuit să îndure distrugerea din 1828 şi nu au mai fost reclădite. Ultima invazie a Dobrogei de bande neregulate ale armatei ruse a depopulat complet acest biet oraş. (...) Pe malul mării, un grup de case de piatră, de o construcţie splendidă în comparaţie cu celelalte, se întind pe o singură linie, amestecate cu câteva grădini necultivate, de unde se recoltează fructe sălbatice. Două moschei de o mare simplitate se ridică deasupra umilelor acoperişuri ale săracilor locuitori ai acestui oraş ruinat"[25].

Drumul de la Mangalia la Constanţa, parcurs în două zile grele de marş, nu este mai promiţător, iar aspectul noului oraş în care intră este aproape identic precedentului, în unele locuri mocnind încă focul con-

strucţiilor incendiate, în graba retragerii, de ruşi. Autorul are însă satisfacţia să vadă multe vestigii ce-i suscită un excurs în istoria veche a locului şi diverse supoziţii de arheolog amator: “Se găsesc la Kustendjé numeroase urme ale vechii Constantiana. Promontoriul pe care e construit oraşul oferă o parte îngustă care comunică cu pământul; peste acest tip de istm şi-au construit romanii oraşul care astfel oferea bune condiții de apărare. Sub dărâmăturile caselor turceşti, construite cu pietrele fățuite ale edificiile romane, se regăsesc fundațiile tuturor clădirilor; la nivelul solului, urmăreşti asizele de piatră care desenează străzile. Câteva resturi de porticuri, de arcade, sunt încă în picioare, iar pe latura colinei ce se curbează înspre mare, câteva coloane întregi, cu capitelurile lor bine conservate, atestă că în acest loc era un monument remarcabil. Nu am găsit nici o inscripţie care să poată atribui o dată de origine a acestui oraş; dar întinderea şi măreția vestigiilor [te] poate face să presupui că el era unul dintre principalele [oraşe] pe care romanii le aveau în Moesia. (...) În apropiere de Kustendjé se găsesc câteva ruine ale căror pietre, bogat sculptate, par să fi aparținut unui templu. (...)”[26]. La fel de mult îl interesează şi tumulii întâlniți în cale şi regretă că nu a avut timpul necesar să facă sondaje sau să secţioneze unul dintre ei. De aceea preia un citat din articolul lui Doussault ce apăruse tot în “L’Illustration” cu trei luni înainte şi în care erau date detalii privind substructura unui tumul pe care artistul îl cercetase şi obiectele pe care le găsise acolo.

Campamentul trupelor franceze este stabilit la

Palas, localitate pe care soldaţii, în limbajul lor şugubăţ şi colorat, o porecliseră "Dama de pică". Se pare că, la fel ca în jocul de cărţi, norocul le-a fost potrivnic fiindcă aici izbuncneşte holera. Parte dintre bolnavi sunt preluaţi de vasele din port. Generalul Canrobert, aflat atunci la Constanța, dă un ordin de zi prin care îşi îmbărbătează oamenii salutând stoicismul şi curajul cu care au purtat această campanie dobrogeană în care nu s-a tras un foc de armă şi care nu a avut decât un rol de diversiune şi demoralizare a duşmanului, obligat să evacueze ţinutul.

Doctorul Quesnoy trimite odată cu această corespondenţă şi câteva desene, foarte revelatoare. menite să-i ilustreze textul. **Mangalia** (p. 236) (fig. 12) oferă o vedere luată de pe malul mării, din preajma unor mori de vânt. În depărtare se văd acele câteva case mai arătoase, din piatră, şi minaretele celor două moschei. Pe plajă se află mai mulţi militari: puţin mai lateral, un ofiţer şi un soldat francez în ţinută de campanie, cu raniţa în spate. stând sprijinit în puşcă; apoi, grupaţi, doi ofiţeri turci şi unul francez, care fumează dintr-un ciubuc lung, în vreme ce un comandant de spahi conversează cu un ofiţer de marină. În golf este ancorată o corabie. impresionant şi majestuos decupată pe cer. **Campamentul zuavilor la Constanța** (fig. 13) prezintă, în prim plan. corturile pe lângă care îşi fac de lucru sau se destind aceşti redutabili soldaţi. Restul oraşului, răvăşit de război, este supus unei vederi îndepărtate, pentru a nu accentua şi mai mult dezolarea, Minaretul singurei moschei din localitate se înalţă, zvelt, făcând

pandant catargelor unei corăbii al cărui corp este ascuns de faleza înaltă. Orizontul larg al mării, pe care nu pluteşte decât un singur vas, departe, dă un aer de perfectă chietudine imaginii. În sfârşit, o altă schiţă, în care autorul îşi demonstrează şi interesul pentru aspectele etnografice, este **Puţ în Dobrogea**: în preajma unui copac bătrân se vede una dintre acele fântâni din care apa se scoate cu greutate, prin acţionarea unui ax la care împing trei turci în vreme ce alţi doi, stând în picioare pe uriaşul ghizd de piatră, observă redicarea ciuberelor pline cu lichidul binefăcător.

Proporţiile exacte, fuga perspectivală şi efectele de voalare a detaliilor din planurile îndepărtate date de aceasta, cunoştinţele anatomice şi de figurare a gesticii expresive fac din doctorul F. Quesnoy un artist documentarist în adevăratul înţeles al cuvântului care, prin poziţia sa de medic militar obligat să urmeze trupele în campanie, a ajuns şi în aceste ţinuturi ale Dunării de Jos, atât de neprietenoase şi atât de sărace în vreme de război pe care, desigur, nu ar fi avut altfel cum să le viziteze. dar unde vocaţia sa de plastician şi-a găsit motive demne de a fi consemnate în blocul de desen.

La un an după el, un alt medic, aflat tot în misiune. avea să parcurgă şi să schiţeze aceleaşi meleaguri. Dar câtă diferenţă între această zonă prădată şi pârjolită de la începutul "Conflictului Oriental" şi cea din 1855, animată de prezenţa localnicilor care căpătaseră încredere în trupele franceze şi se reîntorceau la casele lor! Poate exista şi o diferenţă temperamentală între cei doi colaboratori ai lui "L'Illustration" care-i făcea să

vadă lucrurile diferit unul față de celălalt.

Doctorul CAMILLE ALLARD făcea parte din misiunea franceză venită să traseze o șosea – prima de acest fel din Dobrogea – între Constanța și Rasova. Timp de șase luni, cât a durat activitatea grupului de ingineri în aceste ținuturi, medicul a avut suficientă vreme să observe și să noteze tot ceea ce vedea.

Absolvent al unui înalt for academic francez din care, desigur, nu lipseau studiile clasice, și dr. Allard se arată interesat de arheologia locului la fel ca dr. Quesnoy, punând în comparație măreția de odinioară cu decăderea adusă de război. Neavând bolnavi cu maladii grave sau probleme de igienă, așa cum avusese confratele său, el se dedică în totalitate cercetărilor și are chiar norocul să găsească diverse piese numismatice, inscripții, etc., ce-i permit să emită judecăți de valoare: "Kustendjeh, punct de plecare al șoselei, pare să fi jucat un rol important în antichitate. Niște medalii pe care le-am găsit ne fac să gândim că în acest loc se ridica orașul Tomis, loc de exil al lui Ovidiu, pe care medalile grecești îl numeau metropola Pontului. Inscripții, fragmente de coloane, sculpturi, atestă această antică importanță. Aici o friză grecească servește de bază unui zid roman, acolo niște cărămizii romane formează scara unei case turcești, în vreme ce, poate, piedestalul statuiei unui împărat roman, acum mutilat și crăpat, servește de jgheab de adăpat pentru bivoli și cai. Orașul roman a devenit mai târziu Constantia, după numele surorii primului [împărat] Constantin. Grecii din imperiul târziu (bizantin, n. A.S.I.) n-au lăsat decât puține urme ale

trecerii lor. Dar genovezii au avut în acest loc agenţii comerciale importante; lor li se pot atribui, în parte, rămăşiţele portului, chiar astăzi atât de remarcabil; iar în memoria locuitorilor ţinutului, lor le revine întotdeauna onoarea tuturor marilor lucrări ale căror urme încă subzistă. Fortificaţiile turceşti au fost distruse de ruşi în 1829, aproape toate casele demolate şi arse. Din acel moment Kustendjeh a fost aproape gol şi anul trecut (1854), başibuzucii au venit să desăvârşească opera distructivă a ruşilor.

În clipa când am ajuns (7 iulie) ni s-a s: âns inima la vederea tuturor acestor ruine singuratice în care pietrele scânteiau în linişte sub razele unui soare dogoritor. (...) Schelete de bivoli, de boi şi de cai zăceau peste tot pe plajă. Câţiva câini slabi fugeau de ici colo. disputându-şi resturi dezgustătoare. Din timp în timp câte o turcoaică, învăluită în linţoliul ei alb, ca o apariţie funebră, părea să ne pândească, prin crăpăturile unei ruine. Iar acest tablou sumbru servea de cadru pentru doi sau trei copii frumoşi care, prin vivacitatea lor, prin culorile strălucitoare ale veşmintelor lor orientale, păreau un viu protest împotriva morţii"[27].

Poate mai puţin talentat în plastică decât dr. Quesnoy – crochiurile sale trebuind să fie redesenate de Théodore Valerio – totuşi dr. Allard nu se dădea în lături nici de la schiţarea obiectivelor pe care le descrisese atât de expresiv în scrisoarea către redacţie. **Stradă la Constanţa** (p. 136) surprinde atmosfera dezolantă oferită de prima impresie asupra oraşului – o uliţă goală ce şerpuieşte printre garduri joase, de piatră, şi case mici

peste ale căror acoperişuri de olane se ridică minaretul moscheii. Peste tot se văd lespezi antice şi pietre din vechi monumente. Doar un câine costeliv animă acest tablou al mizeriilor războiului. În desenul cu **Şoseaua construită de inginerii francezi de la Dunăre la Marea Neagră – Portul Constanţa**, este prezentată o altă faţă a oraşului ce renăscuse odată cu venirea specialiştilor a căror activitate atrăsese o mulţime de oameni ce se angajaseră să lucreze la construirea şoselei. Un steag tricolor flutură vesel în preajma unei clădiri de pe faleză ce folosea, probabil, ca birou pentru proiectanţi şi cartier general. Chiar din faţa ei porneşte şoseaua, înspre stânga. Ceva mai departe se văd corturile albe ale coloniei franceze în spatele cărora se află câteva case mai mari (poate nişte depozite) şi moscheea. În dreapta se întinde marea cea nesfârşită pe care pluteşte o corabie la ancoră şi, în depărtare, alte vase cu pânzele gata ridicate, dându-le străinilor nostalgia propriei ţări. Această imagine luminoasă este în perfectă concordanţă cu încrederea memorialistului în strălucitul viitor al oraşului, trezit din nou la viaţă, asupra căruia nu mai plutea nici o ameninţare şi-şi putea relua nestingherit existenţa tumultuoasă de port pontic. În general, toate amănuntele desenelor îşi găsesc ecoul în textele aferente: "Noi ne-am instalat într-o ruină a cărei faţadă era orientată spre Franţa. Marea derula în faţa noastră splendidul ei covor pe care curentul desena o mie de arabescuri fantastice. Imobilă în mijlocul golfului şi singuratică la fel ca noi, o mică goeletă franceză îşi întindea reflexele melancolice până la picioarele

noastre. Vederea ei ne făcea să visăm la Franța unde ea trebuia să ne ducă în cazul unei invazii rusești (...) Familiile turcești emigrate au revenit, mari magazii au fost ridicate pe fostele ruine de intendență și de furnizorii armatei; și, de cauza va rămâne mereu victorioasă, în scurt timp Kustendjeh va dobândi importanța pe care trebuie să i-o dea admirabila lui poziție, apropierea de Dunăre și ușurința legăturilor cu provinciile danubiene (țările române, n. A.S.I.) pe care i-o va da noua șosea. Prin forța împrejurărilor. Kustendjeh este singurul port al Dobrogei și va fi într-o zi vastul antrepozit al armatei din Orient și al întregului comerț al acestei zone"[28].

Șoseaua ce se construia în 1855 pornea chiar de lângă cheiul constănțean, mergea de-a lungul falezei depășind vechile fortificații antice ale orașului și urma șanțul valului lui Traian. Una dintre schițele făcute de medic arată segmentul de drum tăiat între cele două șanțuri, într-un peisaj sterp și dezolant ce are în prim plan cadavrul unui cal peste care se rotesc mai multe păsări de pradă – semn că războiul nu a cruțat nici aceste locuri.

Însoțind echipa constructorilor. dr. Camille Allard are ocazia să cunoască foarte bine satele de pe traseu. La Murfatlar (conotat când **Mourvat-Lar** când **Mourwathlar**) petrec doar o noapte: își întind corturile în preajma fântânii unde seara se strângeau mai toți locuitorii, acum cu atât mai mult atrași de prezența străinilor la care se puteau zgâi în voie. Autorul notelor îi uimește, poate, cel mai mult pe localnici prin aplicația sa la desen, după cum relatează chiar el: "(...) Am avut

grijă să nu uit să fixez amintirea [acestui sat] pe una din paginile albumului meu, spre marea surprindere a ghidului nostru Achmet"[29]. **Campamentul misiunii franceze în apropierea puțului din satul tătar Murfatlar** (p. 137) este o scenă plină de viață: corturile încadrează fântâna cu aspect primitiv. Caii se adapă la jgheaburi și câțiva tătari cu tiugile umplute cu apă prinse de cobilițe se îndreaptă spre casă. Un bătrân își fumează pipa indiferent, așezat pe marginea unui jgheab. Pe hornul unei case din mijlocul compoziției stă o barză, semn bun pentru musulmani.

La Carachioi (scris **Kara-Keuy**) are o experiență unică pentru un european: vizitarea unui harem. Tătarii din acel sat îl simpatizau foarte mult și ori de câte ori îl întâlneau pe uliță îl salutau și-i strângeau mâna. "Într-o zi, unul dintre ei a împins încrederea ce mi-o arăta până la a mă introduce în haremul său și a-mi cere o consultație pentru o tânără femeie clorotică. Bolnava mea nu-mi arăta fața decât pe bucăți. În timp ce-i examinam unul din ochi ea mi-l ascundea pe celălalt și arătându-mi limba ea își acoperea nasul. Am fost frapat de curățenia și ordinea care domneau în mobilierul acestui apartament tătărăsc. Nu era nimic mizer în el și nu puțin am fost uimit de a vedea un pat european și un raft de cărți (...)"[30]. Fiind luat prin surprindere și stând, desigur, puțin în acest gineceu musulman. francezul nu a putut să facă o schiță a acestui spațiu interzis ghiaurilor, așa cum avusese ocazia să facă Héctor de Béarn cu 27 de ani în urmă în casa părăsită a pașei din Bazargik. Este drept că nici nu se cădea ca dr. Allard să-și jignească

gazda ce-i arătase mai multă ospitalitate decât prevedeau chiar obiceiurile, abuzând de acestea prin a încerca să-i deseneze sfioasa soție în chiar apartamentul ei, interzis tuturor privirilor străine de ale propriului stăpân.

La Rasova, echipa de ingineri și constructori rămâne mai multă vreme, aici fiind punctul terminus al șoselei unde erau necesare lucrări speciale de consolidare. Locuitorii turci ai așezării fugiseră aproape în totalitate dar rămăseseră toți românii cu care francezii subzistă în relații aproape frățești date fiind afinitățile de rasă latină și prietenia cu care sunt întâmpinați. Doctorul Allard are o nedisimulată admirație pentru acești țărani frumoși și ageri care au rezistat, cu stoicism, în fața tuturor vicisitudinilor: "Populația valahă care trăiește aproape singură [în Rasova], este aici, ca peste tot, plină de acea inteligență care o caracterizează în așa înalt grad. Trebuie să aibă în ea o remarcabilă forță pentru că a putut să reziste acestei vieți de teamă și mizerie care i-a fost hărăzită de așa lung timp. (...)

Raporturile noastre cu locuitorii satului au fost, în general, ușor de realizat: adesea, la vederea bunelor fizionomii celtice ale gazdelor noastre, a costumelor lor de bretoni și a **umpluturii** naționale (sarmale, n. A.S.I.) noi ne credeam a fi în mijlocul unuia dintre satele noastre din Franța. (...) La început populația a fost puțin rezervată în ceea ce ne privește; dar această suspiciune a dat curând locul atitudinii celei mai prevenitoare, mai ales după balul câmpenesc pe care îl dădurăm cu ocazia luării Sevastopolului; și după ce acești buni valahi

putură să se convingă că noi nu eram păgâni, cum lăsau să creadă popii lor. Câtva timp după sosirea noastră, clopotul bisericii satului, mut de atâta vreme, anunţă seara ora de rugăciune, şi multe inimi ne-au binecuvântat"[31].

Faţă de restul etapelor, în acest loc misiunea franceză este foarte bine aprovizionată cu de-ale gurii: pe lângă peştele abundent al Dunării erau şi păsări, porci şi vite (care adesea erau ucise de lupii hulpavi ce atacau, noaptea şi ţarcurile dar, alungaţi de câini, erau nevoiţi să-şi abandoneze prada pe care, a doua zi, o puteau consuma oaspeţii). Ospitalitatea la Rasova a fost desăvârşită iar amintirile acelui loc frumos sunt conferite, cu generozitate, atât hârtiei de scris cât şi blocului de desen – **Interiorul satului Rasova** (p. 137) prezintă căsuţele răspândite pe dealuri şi drumul pe care trei ţărani stau de vorbă iar un tătar îşi poartă calul de căpăstru. O altă gravură de pe aceeaşi pagină – **Rambleul de-a lungul Dunării, aproape de Rasova** – oferă o imagine document a construcţiei realizate de echipa franceză: terasamentul înalt al şoselei, ce ocoleşte un mal râpos din stânga, şi merge paralel cu fluviul pe care coboară două corăbii. În vale se vede tabăra de corturi a inginerilor spre care se îndreaptă trei mari care cu coviltir, pe vechiul drum, îngust şi nesigur şerpuitor. Comparaţia între cele două căi de comunicaţie, între vechi şi nou, este covârşitoare.

Mai plastic în descrieri dar mai puţin dotat pentru plastica propriu-zisă decât confratele ce-l precedase cu un an, dr. Camille Allard nu va rămâne consemnat în

istoria reporterilor şi a documentariştilor doar prin această amplă corespondenţă ilustrată, trimisă în vreme de război revistei "L'Illustration" care era atât de avidă de informaţii inedite: în "Le Magasin Pittoresque" din 1858 apăruse un articol nesemnat – ca tot restul materialelor din acea revistă – dar sigur aparţinându-i medicului francez (sau, în cel mai rău caz, substanţial inspirat de notele sale) şi intitulat **Constanţa. Despre locul exilului şi morţii lui Ovidiu**. În el sunt prezentate supoziţiile privind diversele amplasamente ale oraşului Tomi (cum este conotat numele Tomisului î.. majoritatea acestor texte); argumentul că acesta ar fi actualul oraş Constanţa îl oferea descoperirea făcută, în 1851, de Papadopoulos-Vretos, consulul Greciei la Varna, a unei lespezi cu o inscripţie care atesta acest lucru. Inscripţia este dată în traducerea făcută de savantul Léon Renier, căruia i-a fost trimisă în acest scop, în Franţa, împreună cu alte fragmente de stele şi plăci antice, de către Léon Lalanne, inginer şef de poduri şi şosele, conducătorul misiunii franceze din Dobrogea. Articolul este însoţit de o **Vedere a Constanţei, aproape de Dunăre, locul de exil al lui Ovidiu** – un peisaj trist cu câteva ziduri din bolovani şi resturi de foste monumente greceşti sau romane, care dau o idee asupra măreţiei trecute. Cu excepţia unui acoperiş şi a minaretului geamiei, alte clădiri întregi nu se mai văd. Pentru animarea scenei, în mijloc sunt plasaţi nişte turci, doi călări şi trei pe jos. Schiţa iniţială a fost stilizată de un desenator al redacţiei, aşa cum este specificat în legendă: "Dessin de M. Freeman d'après M. le docteur Allard, chargé du

service médical dans la mission danubienne de 1855"[32].

În 1857, dr. Allard publică lucrarea ştiinţifică **Misiune medicală în Tartaria-Dobrogea** în care face o descriere succintă a ţinutului din punct de vedere geografic, geologic, climatologic, botanic, zoologic, economic, sociologic, antropologic şi nosografic. Broşura sa este foarte utilă şi se doreşte un îndreptar pentru virtualii călători în acele locuri, aşa cum precizează chiar în capitolul introductiv: "Un sejur de şase luni în această regiune mi-a oferit ocazia, la fel ca şi d-lor ingineri Lalanne şi Michel, de a aduna observaţii noi şi interesante, al căror rezultat ne-am propus, dl. Michel şi cu mine, să-l publicăm împreună. Credem că această lucrare va fi, poate, utilă călătorilor şi savanţilor care se vor ocupa de acest ţinut întins, a cărui virtuală importanţă politică şi comercială face regretabilă delăsarea şi uitarea [în care se află astăzi]"[33]. Lucrarea nu este ilustrată dar informaţiile furnizate sunt de primă mână şi merită să fie amintite: este dat un tabel cu variaţiile de temperatură pe perioada cât a stat în Dobrogea, din iulie până la finele lui noiembrie; un alt tabel consemnează maladiile apărute în rândul membrilor misiunii şi al muncitorilor angajaţi la construcţia şoselei şi numărul bolnavilor trataţi în acelaşi interval. Este important de menţionat ajutorul pe care medicul francez l-a primit de la dr. Carol Davila, pe care îl cunoscuse la Bucureşti, şi care, cu dezinteresul caracteristic omului de ştiinţă, i-a încredinţat formula picăturilor sale atât de eficiente în tratarea diareei şi a holerei incipiente, care s-au dovedit un excelent remediu pentru aceste afecţiu-

ni în timpul sezonului cald, la fel ca şi un tratament mai sofisticat al frigurilor continue, pe care nu a fost nevoie să îl aplice[34].

Dr. Allard a mai avut relaţii şi cu alţi locuitori ai României, fie ei autohtoni fie străini împământeniţi: avea chiar în subordine un chirurg român (al cărui nume, din păcate, nu este consemnat)[35]; vizitiul misiunii, Tudor, era transilvănean – fost combatant în timpul revoluţiei de la 1848 şi refugiat peste munţi, în Ţara Românească – şi marele său vis era să conducă o caleaşcă trasă de şase cai[36]; Costachi fusese ales ca servitor-valet dintre ceilalţi muncitori români pentru aspectul său plăcut, curăţel, blând şi inteligent, dar schimbarea aspectului exterior la care l-a obligat noul său statut – tunderea pletelor, înlocuirea straielor ţărăneşti, tradiţionale, cu o redingotă şi pantaloni de nanchin – îl făcuseră nefericit până la lacrimi pe tânărul de la ţară[37]; un alt angajat al misiunii a fost topograful român Aninoşanu căruia medicul francez îi dedică volumul aflat la Biblioteca Academiei Române al celeilalte lucrări a sa **La Dobroutcha**, apărută în 1859[38]. În timpul şederii echipei de specialişti la Constanţa sunt vizitaţi de consulul Franţei la Iaşi, Victor Place şi de Effingham Grant, secretarul consulului britanic la Bucureşti şi cumnat al lui C. A. Rosetti, însoţit de un comisar al armatei engleze pe nume Powers[39].

Faţă de anterioara lucrare, mai rece, bazată pe riguroase constatări ştiinţifice, **La Dobroutcha** pare o continuare a celei dintâi şi este scrisă mai literar, cu vădite nuanţe de memorial de călătorie, punându-se

accentul pe informaţiile cultural-artistice şi etnografice. Un capitol este dedicat inscripţiilor antice de la Constanţa şi prezumţiilor legate de locul exilului lui Ovidiu; parte din alt capitol este rezervată descrierii valului lui Traian. (Un alt membru al misiunii franceze, inginerul Jules Michel, publică o lucrare dedicată exclusiv fortificaţiilor romane, însoţită de o hartă foarte exactă a valului – de fapt, "valurilor" – lui Traian şi o planşă cu secţiuni prin acestea, relevând profilurile şi dimensiunile. Lucrarea a fost tipărită în tomul XXV al Memoriilor Societăţii Anticarilor din Franţa şi se intitulează **Lucrările de apărare ale romanilor în Dobrogea. Constanța şi retranşamentul cunoscut sub numele de Valul lui Traian: după documentele adunate în timpul misiunii dunărene**[40]). Prezentarea detailată a locuitorilor Dobrogei – tătari, ruşi, lipoveni şi cazaci – ocupă alte capitole ale cărţii doctorului Allard. De fapt, aici sunt reluate şi, uneori, dezvoltate pasaje din articolul apărut în "L'Illustration". Pe lângă aceasta sunt inserate şi trei ilustraţii, două deja publicate în "Le Magasin Pittoresque" (**Vederea Constanței**) şi în "L'Illustration" (**Vederea valurilor lui Traian în punctul de întretăiere, după incendierea stepelor**) şi una originală (**Vederea portului antic, a falezei şi a drumului franțuzesc la Constanța**). (fig. 14) Acest ultim desen are în prim plan câțiva localnici, unii conversând, alţii cărând nişte baloturi pe care le încarcă într-o corabie trasă la mal. Un mic golf desparte acest vechi port de faleza înaltă pe care se află clădirile misiunii franceze – peste cea mai mare dintre ele flutură

un drapel. Drumul tăiat de inginerii francezi urcă într-o pantă lină, paralel cu malul.

Contribuția adusă de dr. Camille Allard documentaristului în general este una dintre cele mai însemnate din perioada Războiului Crimeii, chiar dacă în notele și desenele sale nu sunt furnizate informații legate de lupte sau mișcări de trupe, ci despre viața mai pașnică dar la fel de grea și supusă rigorilor campaniei. din spatele frontului, dusă în ținuturi necunoscute și demne de a fi cercetate și făcute cunoscute restului lumii.

Este simptomatic faptul că parte d... schițele făcute de dr. Allard sunt date spre stilizare și redesenare lui THÉODORE VALERIO (1819-1879), unul dintre artiștii peregrini care luase contact cu ținuturile dunărene. De altfel, între medic și plastician existau relații amicale de vreme ce dr. Allard îl amintește de mai multe ori atunci când tratează despre tipurile umane întâlnite în timpul călătoriei, precizând că portofoliul de schițe etnografice al acestuia îi era cunoscut: “Dl. Valerio, un artist foarte distins. care a făcut de curând o călătorie pe malurile Dunării, și care a adus de acolo desene și picturi tratate cu mare exactitate și cu un deosebit talent, arătându-mi bogata sa colecție de desene etnografice. achiziționate de puțin timp de guvern, mi-a mărturisit toată dificultatea pe care a încercat-o în alegerea modelelor. Caracterele fizionomiei adesea difereau de la un sat la altul și în același loc vedea tipuri total diferite. Dintre toate aceste tipuri, care era tipul cu adevărat pur? Și totuși, odată găsit. putem noi să-l numim, în mod riguros, cu un nume sau altul?

Colecţia D-lui Valerio este, cu toate acestea, de un imens interes din punct de vedere al ştiinţei şi artei, pentru că ea păstrează amintirea unor tipuri diverse care, ca urmare a noilor relaţii şi a contopirii au, încet, tendinţa de a se amesteca sau de a se modifica complet"[41].

Pentru a răspunde momentului istoric. fragmentul ce-i este rezervat lui Valerio în cronica dedicată de revista "L'Illustration" secţiunii de acuarelă a Expoziţiei Universale de belle-arte de la Paris din 1855, este ilustrat cu lucrarea **O santinelă turcă**[42] (fig. 15). În această acuarelă apare, în prim plan, un soldat stând la post în mijlocul unui peisaj trist şi pe o vreme nu tocmai favorabilă care l-a obligat să-şi îmbrace mantaua şi să-şi tragă gluga pe cap. Cu tot acest timp ploios şi friguros, el pare că şi-a părăsit adăpostul precar, făcut din crengi, stuf şi paie, pentru a-i poza artistului. Un craniu de cal, nu departe de piciorul santinelei, reprezintă un "memento mori" nu tocmai încurajator pentru moralul soldatului pierdut în pustietate. Ceva mai departe, pe celălalt mal al canalului, între trestii, se vede o covercă asemănătoare şi lângă ea silueta altui nizam, cu baioneta la armă.

Ajuns la Dunărea de Jos, în 1854. Théodore Valerio are prilejul să schiţeze câteva chipuri foarte interesante. Din păcate multe au rămas nepublicate păstrându-se doar în mapele de la Şcoala de Arte Frumoase din Paris pe care doar reputatul istoric de artă George Oprescu (1881-1969) a avut ocazia să le vadă şi să le comunice publicului românesc[43]. Totuşi, parte dintre acestea au fost gravate de Valerio în 1855 pentru

albumul **Les populations des Provinces Danubiennes en 1854**, imprimat la Pierron şi Delatre din Paris. Această lucrare se înscrie în reportajul de front chiar dacă autorul ei nu s-a aflat în linia întâi. Totuşi, el a străbătut nişte ţinuturi răvăşite de războiul ce le cotropise dar care, între timp, îşi mutase raza de acţiune mai la sud, în Crimeea. Această nouă călătorie îi prilejuieşte artistului francez întâlnirea unor tipuri foarte expresive de războinici veniţi din toate colţurile Imperiului Otoman şi cantonaţi la Calafat ori Silistra, importante puncte de concentrare pentru trupele muşir 'lui Omer Paşa. Cu excepţia nizamului egiptean – reprodus în "L'Illustration" – toţi ceilalti combatanţi imortalizaţi de Valerio făceau parte din trupele neregulate, constituite din mercenari de diverse rase şi naţionalităţi, dar toţi mahomedani, desemnaţi drept "başibuzuci". Fără o uniformă specifică şi o instrucţie unitară, aceştia erau o adunătură turbulentă şi nedisciplinată, pusă pe jaf şi măcel sălbatic menit să le aducă un beneficiu rapid şi mijloace de subzistenţă. Echipaţi şi înarmaţi după specificul zonei de baştină, başibuzucii erau nişte caractere demne de penelul oricărui artist în căutare de exotism şi pitoresc.

Pe malul trist al unui canal al Dunării, în apropierea Silistrei, apare un **Călăreţ arab în vedetă** (planşa I) învăluit în amplul său halat alb şi încălecat pe un pursânge împodobit cu mulţi ciucuri. În depărtare se profilează silueta unui nizam de santinelă, pierdut în marea de stuf bătut de vânt. Acelaşi tip de harnaşament înzorzonat, aceeaşi şa înaltă cu scări late are şi **Tânărul**

başibuzuc arab (planşa XIV) (fig. 16), care şi-a lăsat frumosul bidiviu în repaus. Acesta adulmecă aerul cu nările lui nervoase, larg deschise. O câmpie dezolantă se întinde în fundal, fără alt accident până la orizont decât ciutura unei fântâni şi un grup de corturi militare. Foarte tânărul arab, a cărui barbă încă nu a mijit, este îmbrăcat într-un burnus vărgat şi-şi ţine patul puştii sale lungi sprijinit de şa. Pe o stradă din Silistra, păşeşte plin de importanţă, un **Başibuzuc din Egiptul de Sus** (planşa II) (fig.17). Acest nubian buzat şi foarte negru este înveşmântat modest, cu o fermenea sărăcăcioasă, ruptă la umăr, pusă peste o cămaşă albă şi şalvari până la genunchi, având pulpele strânse în jambiere brodate iar picioarele învelite în cârpe legate cu sfoară şi vârâte în nişte iminei vechi şi scâlciaţi. Pe cap are o calotă mică, uşor confundabilă cu părul său scurt şi creţ. Tot avutul său sunt armele care îi dau aerul unei adevărate panopli ambulante: pe umăr o puşcă lungă, la şold sabia iar în brâul lat înfipte două pistoale şi un iatagan pe al cărui mâner de fildeş, incrustat cu turcoaze ori corali, îşi sprijină mâna. În spatele său, lângă o poartă, stau de vorbă, cu gravitate, doi beduini; caii lor se află pregătiţi în apropiere.

Alt tip interesant de mercenar este **Başibuzucul kurd** (planşa XV) (fig. 18). Chipul său ascuţit, aspru şi bărbos este înconjurat de voalul acoperământului de cap. Şalvarii de culoare deschisă sunt vârâţi în cizme moi şi scurte, cu vârful ridicat. Brâul său nu este prea lat pentru că nu-şi poartă armele în el; acestea sunt prinse de o curea ce-i străbate pieptul în diagonală, având la

capăt, pe şold, o sabie şi un pistol în tocul său de piele. În mână îşi ţine puşca lungă. În plan secund se află câţiva arabi care fumează şi discută, aşezaţi pe un podium, cu picioarele sub ei. Două planşe cu acelaşi titlul – **Başibuzuci din armata Anatoliei** – prezintă grupuri de câte patru mercenari arabi îmbrăcaţi în inconfundabilele lor veşminte albe, largi, şi înarmaţi până în dinţi. În primul grup (planşa XVI) (fig. 19) în mijloc, este un başibuzuc al cărui cap este înfăşurat în vălul alb care îi lasă liberă doar privirea, nasul şi mustăţile lungi. De curelele încrucişate pe piept atârnă, într-o parte, sabia şi un toc de pistoale gemene, iar în cealaltă un escopette. O cartuşieră de piele neagră, cu o stea şi o semilună pe capac, este prinsă la brâu. În mână ţine o suliţă lungă de bambus. În stânga sa are un negru desculţ, înarmat cu iatagan şi pistoale la brâu şi o puşcă pe umăr, iar în dreapta sa are un bătrân beduin cu barbă albă, cu sabie şi lance. În fundal este o scenă de campament unde câţiva turci stau jos, lângă corturile conice, iar un nizam face de santinelă. Cealaltă compoziţie (planşa XVII) pare o schiţă a aceluiaşi grup luată din alt unghi: başibuzucii stau tot în picioare şi sunt grupaţi la fel având, însă, negrul în mijloc. Doar fundalul s-a schimbat apărând două minarete de moschei dintre care una cu urme de ghiulele primite în timpul asediului.

În tabăra de la Calafat, Valerio desenase un **Şef albanez** (planşa VI) (fig. 20). Acesta era un arnăut tânăr şi elegant care îşi fuma ciubucul stând aşezat pe un gabion, lângă un tun. Poartă un cepchen scurt şi fustanelă albă iar peste ele o haină de postav gros, cu

mâneci largi şi scurte. Pletele creţe îi sunt acoperite de un fes. Acest fercheş albanez se află într-un punct înaintat al sistemului defensiv al Calafatului unde oricând se putea declanşa o canonadă către liniile duşmane – cel puţin aşa denotă ghiulele răspândite în jur şi gabioanele sprijinite de ambrazură. În spate, un subaltern are grijă de caii priponiţi lângă un cort conic al unui comandant; în apropiere fâlfâie un steag zdrenţuit în luptă. Alţi doi **Arnăuți** (planşa VII) (fig. 21) atrag atenția artistului francez prin pitorescul costumului lor. Amândoi sunt tineri şi frumoşi, au mustăți în furculiță, bine îngrijite, şi păr bogat, creţ, peste care unul şi-a înfăşurat un taclit iar celălalt are un fes moale cu un ciucure lung, căzut până pe umăr. Amândoi au fustanele plisate şi sunt încălțați cu iminei; în brâul lat ce le înconjoară de mai multe ori mijlocul au pistoale şi iatagane. Îmbrăcămintea lor comodă şi eficientă, dar şi foarte şic, captase interesul lui Valerio care astfel îşi îmbogățise portofoliul cu două tipuri foarte originale. **Santinelă egipteană în Dobrogea** (planşa IV) (fig. 15) – reprodusă în "L'Illustration", aşa cum am arătat mai sus – este singura compoziţie în care apare un infanterist din trupele regulate (nizam).

În acelaşi album apar şi două tipuri de români. Una dintre planşe este etichetată **Femeie valahă din satul Tunar** şi reprezintă o frumoasă ţărancă venită la fântână, pe al cărei ghizd şi-a aşezat ulciorul. Ea pozează cu fatuitate, ţinând mâna în şold. Este iarnă şi femeia e bine îmbrobodită iar peste cămaşă a îmbrăcat o scurteică îmblănită. Mijlocul este strâns în brâu iar

poalele sunt acoperite de catrința în dungi. Ca totdeauna în schițele sale, Valerio este foarte atent la toate amănuntele de port care puteau da specificul național și local. La fel de riguros este și în redarea atmosferei și a mediului în care se desfășoară scena spre a putea fi localizată cu ușurință. În cazul de față, pentru a fi evidentă liniștea unei așezări sătești neafectată de război, artistul plasează în prim plan câteva păsări de curte care ciugulesc nestingherite, în mijlocul drumului spre fântână.

Cealaltă planșă, **Dorobanț de sat valah** (fig. 22) imortalizează un jandarm rural în toată splendoarea portului său haiducesc-arnăuțesc, de mixtură țărănească și orientală. El este îmbrăcat cu poturi (pantaloni) albi, plini de înflorituri făcute cu șnur roșu și negru în compoziții fitomorfe dominate de cercuri și spirale recurente; acești nădragi originali îi are vârâți în botfori bine lustruiți. Pe trup are cepchen scurt, cu mâneci despicate, de culoare închisă, cu un galon de găitan pe margine care, pe piept și la colțuri, figurează un motiv ornamental. Pe cap are o căciulă scundă, cilindrică. În brâul lat are înfipt un pistol, la șold sabie și pe umăr flintă; într-o mână ține un bici spre a-l folosi în a-și zori bidiviul în urmărirea cine știe cărui tâlhar celebru. Câțiva cai gata înșeuați așteaptă priponiți lângă cerdacul unei case în care se văd alți doi dorobanți; un al treilea se pregătește să încalece pentru a pleca în poteră. Figura centrală a compoziției este un tânăr foarte frumos, voinic și elegant, mândru de veșmântul său înzorzonat și de misiunea ce o are de păstrător al ordinii ce-i

dă oarecare greutate în cadrul comunităţii. El completează de minune tipurile de dorobanţi de judeţe (Târgovişte, Romanaţi şi Slatina) desenaţi de Michel Bouquet cu un deceniu mai înainte[44].

Chiar dacă preocuparea sa majoră o constituia aspectul etnografic al ţinuturilor pe care le vizita, Théodore Valerio a adunat în albumul **Les populations des Provinces Danubiennes en 1854** câteva tipuri nespecifice acestei zone, aduse aici de hazardul mişcării trupelor angajate în conflictul oriental, dar foarte colorate şi pitoreşti, ce completează în mod strălucit iconografia Războiului Crimeii dând preţioase informaţii despre componenţa etnică a unităţilor de başibuzuci, despre armamentul şi vestimentaţia lor.

În luna septembrie 1854, sub presiunea celorlalte puteri continentale care se angajaseră în acest conflict ce luase proporţii europene, ruşii părăsesc Principatele Române. Dar, înainte de a se retrage dincolo de Prut, ocupanţii vremelnici vor să tragă după ei şi tânăra armată a ţării, sub pretextul unei protecţii şi cu promisiunea unui regim preferenţial. În acelaşi număr 604 al revistei "L'Illustration" din 23 septembrie 1854 în care apăruse primul articol despre Dobrogea semnat de doctorul F. Quesnoy, este dată publicităţii o corespondenţă şi un interesant desen legat de acest act samavolnic. Nu ştim, din păcate, cine este autorul acestui material trimis din Iaşi şi datat 18/30 august 1854; el îşi păstrează anonimatul sub evaziva etichetare "Corespondance de L'Illustration". După modul pătimaş în care descrie evenimentele pare a fi un român sau, poate, vreun

francez simpatizant al cauzei noastre. După ce face o introducere în care este arătată situaţia Moldovei şi greutăţile care au apăsat-o în vremea ocupaţiei, autorul spune: "(...) ruşii au considerat potrivit să ia ţării acest sprijin indispensabil al administraţiei (miliţia pământeană, n. A.S.I.). Hatmanul Mavrocordat, şeful miliţiei, a primit ordinul de a comunica decizia supremă. (...) Militarii moldoveni au declarat în unanimitate că nu îşi vor părăsi ţara şi nu vor ceda decât forţei. Ruşii nu au dat înapoi în faţa acestei declaraţii şi au luat măsuri pentru realizarea ordinului. Comisarul extraordinar, generalul Budberg, s-a dus la cazarmă pe 14/26 august; comandanţii şi-au prezentat rapoartele subliniind decizia soldaţilor de a nu ceda. Întrebat despre motivul refuzului, căpitanul G. Filipescu, comandantul artileriei, a declarat că miliţia organizată după legile ţării, a prestat jurământul de a o servi în interiorul ei. Acest protest l-a înfuriat pe generalul Budberg în aşa măsură încât şi-a uitat demnitatea şi a pus mâna pe acest tânăr moldovean care l-a oprit cu aceste cuvinte: «Nu mă atingeţi, sunt ofiţer ca şi Excelenţa Voastră!» Aceasta a fost de ajuns pentru a-l pune la arest împreună cu alţi doi ofiţeri, adăugând ameninţarea că-i va împuşca. Generalul Budberg a cerut ordine prinţului Gorceakoff care se afla la Focşani; instrucţiunile necesare au sosit pe 18/30 august indicând ca ameninţarea să fie pusă în execuţie. Şeful miliţiei a primit ordinul de a-şi pregăti soldaţii pentru plecare; toţi au prestat un nou jurământ că nu vor părăsi ţara decât cu forţa şi s-au baricadat în cazărmile lor. Baronul Osten-Sacken (generalul coman-

dant al trupelor ruseşti din Moldova. n. A.S.I.) a luat atunci măsuri: aproape 20.000 de oameni au fost puşi în mişcare, principalele străzi şi pieţe au fost ocupate la fel ca şi piaţa palatului, unde se găseau şi cazărmile. Comandantul şef împreună cu comisarul extraordinar şi o numeroasă suită de generali au mers la faţa locului. Colonelul Casingi, rus şi comandant al escadronului moldovenesc, punându-şi capul drept chiezaş, a reuşit să convingă soldaţii că, deoarece ei nu consimt să vină în Rusia, nu li se cer decât armele şi caii. 120 de lăncieri şi-au înşeuat caii şi au apărut în mijlocul a 10.000 de ruşi şi a două baterii; în faţa unei armate ei au avut curajul de a-şi reînnoi decizia de a nu-şi părăsi ţara decât târâţi cu forţa. Au fost din nou asiguraţi că se vor mulţumi doar cu armele lor; au fost făcuţi să descalece şi. în acel moment, un batalion rus a încărcat armele şi le-a îndreptat în obrazul lăncierilor în tot timpul cât şi-au depus armele. Stindardul naţional precum şi caii au fost luaţi de cazaci; lăncierii, cu capetele goale, la fel ca şi artileriştii cu bateria – cadou făcut de sultan – au fost duşi în mijlocul acestei forţe impresionante. în zgomotul insultelor şi cântecelor vesele ale cazacilor. spre indignarea şi regretul public. (...)". Schiţa surprinde tocmai aceste clipe tensionate ale dezonorării bravilor lăncieri care îşi iubeau ţara şi nu voiau să şi-o părăsească în clipe grele: în piaţa din faţa palatului domnesc din Iaşi, închisă pe toate laturile de trupe. populaţia civilă priveşte uimită cum soldaţii români, dezarmaţi, sunt ameninţaţi de puştile ruseşti, sub ochii dispreţuitori ai generalilor ţarişti, călări pe cai neastâm-

părați. Cazacii conduc bidivii înspre stânga, stârnind praful și durerea cavaleriștilor moldoveni, ce se vedeau astfel lipsiți de prietenul lor de nădejde. Oamenii din popor care asistă la această scenă se retrag înspăimântați, discutând nemulțumiți, fără ca să poată interveni în vreun fel spre a-și apăra drepturile și armata. (fig. 23)

Același lamentabil incident este relatat în termeni similari de indignare și reproș în paginile revistei englezești "The Illustrated London News"[45] fără a insera, însă, vreo schiță a conflictului dintre căpitanul Filipescu și generalul baron Budberg. Bravul căpitan moldovean este eliberat de ruși abia peste doi ani și, la întoarcerea sa din surghiun, Mihail Kogălniceanu dă un banchet în cinstea marelui patriot[46].

În acest război, francezii au avut pe front, probabil, cei mai mulți artiști observatori, corespondenți și reprezentanți de presă. Unii artiști, precum ISIDORE ALEXANDRE AUGUSTE PILS (1813-1875) și JEAN LOUIS ERNEST MEISSONIER (1815-1891) – necontestați maeștri ai academismului și ai scenelor bataillistе – urmează trupele pentru a strânge material pentru marile lor pânze istorice, fără a avea calitatea de corespondenți ai vreunei reviste și fără a contribui cu desene, fie și sporadic, la vreuna. Activitatea lor se înscrie, deci, în **documentarismul artistic pur**. Întreaga lor preocupare era să adune o suită de studii de expresie, de gestică și uniformă, ce aveau să fie ulterior inserate în tablouri celebre. Este știut că Meissonier corobora aceste informații primare și amintirile personale cu sofisticate aranjamente de soldați de plumb cu care reconstituia bătăli-

ile în cele mai mici detalii pe mari planşete în atelier.

Alţi artişti, dimpotrivă, erau devotaţi în totalitate **documentarismului publicistic**, lucrând chiar pentru alte ţări, aşa cum a fost cazul prolificului Constantin Guys, un excelent documentarist de actualitate, unul dintre fondatorii periodicelor ilustrate britanice "Punch" şi "The Illustrated London News"[47]. ERNEST-ADOLPHE-HYACINTHE-CONSTANTIN GUYS DE SAINTE-HÉLÈNE (1803-1892), era un om discret şi retras, "un gentleman perfect, trăind «singleman», ciudat ca nume şi alură deşi excelent francez şi care, mereu în călătorie, nu avea decât un picior la Paris"[48]. A dus o viață aventuroasă şi agitată dar nu a vorbit niciodată despre sine pentru că îi plăcea să se înconjoare de mister la fel ca flegmaticii englezi între care a trăit mare parte din viață. Avea puţini prieteni cărora se învrednicea să li se confeseze iar unul dintre aceştia a fost celebrul fotograf parizian Nadar – el însuşi un aventurier şi un neliniştit în constantă căutare de nou. Acesta l-a îngrijit pe Guys în ultimii ani ai vieţii şi a fost singurul în măsură să furnizeze anumite informații şi date biografice legate de acest personaj ciudat care, însă, a dus o existenţă atât de plină şi rodnică. O va face abia după dispariția artistului, într-un amplu articol-necrolog din "Le Figaro" din 18 martie 1892[49].

În fragedă tinereţe, Constantin Guys participă la Eterie alături de lordul Byron. Revenit în Franţa se înrolează în armată, într-un regiment de dragoni, din care demisionează repede. Va fi, totuşi, un admirabil călăreţ şi toată viaţa va rămâne un iubitor de cai pe care

îi va desena în mod desăvârşit în compoziţiile sale. Face lungi voiajuri în toată Europa şi în Orient ducând această viaţă hoinară până către 60 de ani când, în sfârşit, se stabileşte la Paris. Vocaţia pentru artă nu şi-o descoperise decât pe la 40 de ani şi, perfect autodidact, îşi va forma un stil personal inconfundabil[50].

În 1863, Charles Baudelaire îi dedică acestui inegalabil istoric în imagini al epocii sale mai multe articole cu titluri independente dar reunite sub genericul **Pictorul vieții moderne**. Însă apelativul care i se potriveşte cel mai bine acestui înveterat peregrin dornic de schimbare şi de noutate, avid să vadă mereu alte şi alte chipuri, alte veşminte şi alte cadre de desfăşurare a existenței, este rezident într-unul singur: **Artistul – om de lume, om al mulțimilor şi copil**. Excentricul poet-cronicar îşi exprimă uimirea în privința excentricității lui Constantin Guys pentru care anonimatul era atât de important încât voia să-i fie ascuns numele chiar şi în comentariul de specialitate: "Nici unul din desenele sale nu este semnat. (...) Dar toate aceste lucrări sunt semnate de sufletul său clocotitor. (...) Mare iubitor al mulţimilor şi al anonimatului, dl. C. G. împinge originalitatea până la modestie. (...) Aflând că aveam de gând să aduc un prinos spiritului şi talentului său, m-a rugat fierbinte şi stăruitor să omit numele său şi să nu pomenesc despre lucrările sale decât ca despre lucrările unui anonim. Mă voi supune cu umilință acestei bizare dorinţe"[51].

Din cauza acestei inexplicabile opţiuni, respectată cu stricteţe de redacţie, nici altor colaboratori şi "artişti

speciali" de la "The Illustrated London News" nu le este precizat numele. De aceea, cercetătorul este confruntat cu dificultatea stabilirii paternităţii desenelor care au stat la baza xilogravurilor publicate în paginile revistei britanice. Cu câteva mici excepţii, majoritatea ilustraţiilor din primele luni de război îi aparţin, în exclusivitate, lui Constantin Guys care, cu prodigioasa lui rapiditate de notare a tuturor aspectelor interesante şi a cantităţii impresionante de schiţe trimise – câte zece expediate în fiecare seară prin curierul pentru Anglia – acoperea necesarul revistei; el era, de altfel, singurul reporter de front acreditat de redacţie pe lângă trupele otomane de la Dunăre. Din păcate mai toate aceste foi volante s-au pierdut prin atelierele de gravură şi tipografie, neavând cineva grija să le strângă într-o mapă, după publicare. Baudelaire avusese prilejul să vadă câteva exemplare originale, rămase în posesia autorului, care îl convinseseră de admirabilele calităţi de observator al esenţelor şi de forţa de redare a adevăratei feţe a războiului şi nu a celei oficiale, a generalilor victorioşi, a consiliilor de stat major, a parăzilor şi a aspectelor de bivuac, cu soldaţi eleganţi şi veseli: "(...) Am dat cu ochii de o masă considerabilă de asemenea desene încropite la faţa locului şi am putut citi astfel o dare de seamă minuţioasă şi zilnică a campaniei din Crimeea cu mult mai de preferat oricărei alteia. (...) Păcat că albumul acesta răsfoit acum prin multe locuri, ale cărui pagini preţioase au fost păstrate de gravorii puşi să le tălmăcească ori de către redactorii de la **Illustrated London News**, n-au trecut pe sub

ochii împăratului Napoleon III. Îmi închipui că el ar fi cercetat cu plăcere şi nu fără duioşie faptele şi gesturile soldaţilor săi, toate exprimate cu migală, zi de zi, de la acţiunile cele mai strălucite până la îndeletnicirile cele mai josnice ale vieţii, de această mână de soldat-artist, atât de hotărâtă şi de inteligentă"[52].

Constantin Guys fusese martor la tot războiul, se aflase la malurile Dunării, trecuse prin Bulgaria, ajunsese în Basarabia şi, de acolo, în Crimeea. Cele câteva schiţe pe care le descrie Baudelaire punctează câteva dintre etapele artistului: **Ahmet Paşa comandantul suprem al armatei, la Calafat, la Şumla, la Omer Paşa**. Păstrând încă vii în amintire experienţa sa de pe câmpurile de luptă ale Greciei Constantin Guys rămăsese un brav până la cei peste 50 de ani ai săi. Nu se sfia să se avânte sub foc, în prima linie. Uneori chiar el precizează acest lucru în legenda desenului – **Canrobert on the battle-field of Inkerman.** ***Taken on the spot***[53] (fig. 24) (subl. A.S.I..). Sau să se reprezinte pe el însuşi în acele locuri, ca o semnătură vie şi o autentificare a activităţii sale de reporter de front: "Dar cine este acest cavaler, cu mustăţi albe, cu o fizionomie atât de viu colorată care, ţinându-şi capul sus, are aerul că soarbe cumplita poezie a unui câmp de bătălie, în timp ce calul său adulmecând ţărâna, îşi caută drumul printre cadavrele îngrămădite, cu picioarele în aer, cu chipurile crispate, în atitudini stranii? În josul desenului se pot citi cuvintele: Myself at Inkerman"[54]. (fig. 25)

Pornind de la aceste sumare indicii furnizate de cronicile lui Charles Baudelaire am studiat cu atenţie

volumele revistei londoneze şi am avut satisfacţia să descoperim nu numai desenele mai sus menţionate dar şi multe altele, lucrate în aceleaşi locuri ce, cu certitudine, îi aparţin artistului francez. Spre această concluzie irecuzabilă ne-a îndreptat atât unitatea stilistică a acestora cât şi unitatea de timp şi spaţiu ce îşi găsesc reflectarea în amplele corespondenţe însoţitoare care, fără îndoială, îi aparţin tot lui. Amănunţimea descrierilor. referirile directe la schiţele trimise – semn că era autorul amândurora –, detaliile tactice pe care numai un fost soldat le-ar fi putut pătrunde atât de bine, lungile ore petrecute călare fără a se plânge de acest efort ca unul ce era perfect acomodat cu şaua şi caii, precum şi nenumărații termeni franţuzeşti, inseraţi cu lejeritate şi folosiţi cu eleganţă, ca şi conversaţia cu muşirul Omer Paşa dusă tot în această limbă, demonstrează că şi articolele erau tot opera lui Constantin Guys.

La începutul anului 1854 Constantin Guys apare pe scena teatrului de război de la granițele Principatelor Române. În luna ianuarie se afla pe malul bulgăresc al Dunării. Nu avea să ajungă la Bucureşti decât în august aşa că schița cu reşedinţa prinţului Gorceakov – apărută în numărul din 14 ianuarie al revistei londoneze[55] – nu-i aparţine. În schimb, toate cele care urmează se datorează mâinii sale şi nu vor lipsi din aproape nici una dintre aparițiile publicaţiei. Chiar în numărul de săptămâna următoare. 21 ianuarie, dă o imagine a Calafatului văzut din curtea reşedinţei paşei de Vidin[56] – oraşul românesc se sesizează vag pe celălalt mal al fluviului. Termenul de “reşedinţă” folosit pentru

locuința pașei pare pretențios în comparație cu modestia construcției fără stil și neîngrijită (tencuiala căzută, acoperișul spart, gardul doborât). Doar parapetul înalt ce înconjoară incinta dă oarecare importanță locului. În mijlocul curții plină de zăpadă se observă patru personaje prinse în conversație; unul dintre ei trage dintr-un lung ciubuc. Sub această gravură este inserată o hartă a Calafatului cu specificarea obiectivelor strategice ale zonei – este lucrarea unui ofițer sau a unui cartograf de profesie pentru că Guys nu ar fi tratat așa ceva fără a investi schița cu valoare artistică dată de creionul său măiestru.

Trecut pe malul românesc după lupta de la Cetate, artistul trimite un lot mai mare de desene, reunite sub titlul promițător de "Sketches from Kalafat and Widdin"[57]. Foarte riguros în furnizarea tuturor detaliilor ce puteau oferi lectorilor o imagine completă asupra acestor locuri îndepărtate, autorul își prezintă gradat experiența vizuală concretizată în schițe expresive. **Locul de debarcare la Calafat** (p. 72, sus) (fig. 26) prezintă un țărm fără nici o amenajare portuară la care este trasă o corabie cu un singur catarg. La bord este oarecare agitație cauzată de debarcare. Pe uscat se văd trei cai păziți de un turc. Mari sloiuri de gheață plutesc pe oglinda Dunării și se strâng la mal. Orașul Vidin se vede foarte clar peste fluviu, cu minaretele și clădirile sale albe. Autorul presupune că portul danubian are un aspect plăcut vara însă, în această perioadă înaintată a iernii, când totul este acoperit de zăpadă, nu găsea nimic spectaculos în scena ce i se oferea privirii. Este frapat de

bordeiele în care se adăpostea mai toată lumea: "Într-adevăr, cu excepţia câtorva, foarte puţine case, locuinţele unui sat valah sunt vizibile doar unui ochi exersat; şi când mi-am aruncat privirea spre panorama ce se deschidea în faţa mea de pe pod, m-am întrebat unde sunt cei 17.000 sau 20.000 de oameni care ştiam că sunt strânşi în limitele tranşeelor. (...) Totuşi, imediat, am descoperit ieşind nişte fum printr-o deschidere dintr-un tumul acoperit de zăpadă; şi abia atunci mi-a trecut prin mintea-mi uluită că, la urma urmei, Calafatul trebuie să fie un sat foarte mare şi important ai cărui locuitori trăiesc sub pământ, aşa cum s-a dovedit". Plimbându-se prin tabăra turcă desenează bordeiele în care stăteau soldaţii şi o bucătărie de campanie amenajată sub un cort (p. 73) (fig. 27). Are chiar prilejul să vadă interiorul locuinţei în care era încartiruit unul dintre ofiţerii superiori turci, Tevfik Bey, comandantul trupelor de vânători pedeştri (p. 72, jos): "Un ceauş s-a oprit la o deschidere care părea să conducă în măruntaiele pământului. Aflându-ne după ghid, s-a dovedit că aceasta era locuinţa lui Tevfik Bey. În stânga coridorului era un soldat gătind la un cuptor de pământ; câteva ustensile de bucătărie, săbii, muschete şi pumnale erau aruncate în dezordine, împreună cu oale şi o pelerină militară. La capătul coridorului o mică uşă era deschisă şi, în ea, a apărut un tânăr ofiţer, cu aspect extrem de european, care mi-a făcut o primire foarte cordială. Felul de a construi o casă la Calafat este acesta: planul locuinţei este trasat pe pământ şi apoi casa este săpată, rămânând neatinse doar acele porţiuni care vor servi ca

pereți despărțitori. În groapă este făcută o pantă atunci când aceasta atinge o adâncime de aproape şapte picioare. O prăjină este plasată de-a lungul deschiderii în partea superioară. Alte prăjini sunt aruncate de-a curmezişul, formând acoperişul. Rogojini sunt aranjate peste prăjini şi peste acestea este pus pământ. În general, într-o casă valahă singura lumină intră prin horn care, la fel ca în casele sârbeşti, este o parte importantă a edificiului; dar aceasta, fiind casa unui ofițer, se fălea cu trei ferestre (...) pe ramele lor fiind întinse hârtii unse cu ulei, care nu este în nici un caz un bun substitut pentru sticlă. Laturile pereților erau acoperite cu rogojini pe sub care, noaptea, şoarecii de câmp făceau un zgomot constant; în fund era o parte mai înălțată, decorată cu covoare, pe care am stat". Schița reflectă întru totul descrierea: Tevfik Bey, cu favoriți şi mustăcioară cochetă, stă trântit pe nişte rogojini făcute sul, în stânga camerei, cu un trabuc în mână, discutând cu doi oaspeți europeni, trântiți în fața lui, fumând, unul din ciubuc şi altul din trabuc. Interiorul este absolut gol în rest, cu excepția câtorva arme ce amintesc de starea de război.

Pe 6 ianuarie 1854 avusese loc o luptă între ruşi şi turci în satul Cetate care durase până la 10 ianuarie când ruşii fuseseră împinşi spre Craiova iar turcii intraseră în Calafat. Artistul surprinde într-o schiță **Sosirea la Calafat a răniților de la Cetate** (p. 73, jos) (fig. 28) – convoi trist de suferinzi, unii pe jos, sprijinindu-se în armele capturate, alții călări pe asini ori în sănii trase de boi. Corespondentul notează: "Era un nobil spectacol să vezi cum aceşti bieți oameni, răniți cum erau,

mergeau spre debarcader încă drepţi pe caii lor. Un biet başibuzuc de aproximativ cincizeci de ani, a fost dat jos de pe cal. Umărul îi era străpuns, la fel ca şi unul dintre braţe, în două locuri; totuşi, el a călărit de la câmpul de luptă până aici şi nici măcar nu a leşinat în timp ce era dat jos de pe cal. Curând au apărut alte cazuri mai serioase, bieţii oameni fiind întinşi pe sănii trase de boi. Mulţi dintre ei aveau trofee de pe câmp, precum lănci de cazaci, puşti încă încărcate şi săbii"[58].

Un glacial peisaj de iarnă cu vederea Vidinului luată de pe malul românesc apare în numărul 666/February 4, 1854, 1854 (p. 89) – fortăreaţa are crenelurile acoperite de zăpadă la fel ca şi acoperişurile caselor şi al minaretelor; pe Dunăre plutesc sloiuri mari de gheaţă iar pe ţărmul de unde a fost făcut peisajul, prin nămeţii înalţi, înaintează mai mulţi soldaţi turci. unii împingând la roţile unui tun pe care atelajul format din doi cai nu-l poate urni. (fig. 29)

Artistul asistă la **Distribuirea ordinului Medjidie după bătălia de la Cetate** [59] din pridvorul unei case un general înconjurat de statul său major vorbeşte trupelor aliniate în faţa lui, cu spatele la privitor.

Dornic de noi cunoştinţe, Guys merge la Poiana pentru a-l întâlni pe celebrul Skender Bey, comandantul başibuzucilor, care era un nobil polonez ce trecuse la islamism şi intrase în armata turcă unde urcase rapid în ierarhia militară până la gradul de colonel. Pe drumul spre sat desenează un peisaj cu fântâni cu ciutură şi trei troiţe în jurul cărora pasc, liberi, mai mulţi cai (p. 124. mijloc). Cartierul general al lui Skender Bey era instalat

în conacul prinţului Miloş Obrenovici. alungat de curând din Serbia şi instalat la moşia sa din Oltenia. Casa era scundă, doar cu parter şi acoperită cu olane. În cerdac stau câţiva ofiţeri în vreme ce afară se plimbă santinelele; cai înşeuaţi sunt priponiţi în dreapta. Deoarece toată curtea era plină de noroi, de la poartă la intrarea în casă fuseseră puse nişte scânduri pentru ca oaspeţii să nu se murdărească pe picioare. **Trei Ghizi valahi** (p. 125) (fig. 30) stau de vorbă şi fumează din ciubuce de-a-mpicioarelea sub streaşina unei cârciumi. Sunt îmbrăcaţi în cojoace, au cizme înalte şi căciuli tuflite peste pletele lungi. Alăturat grupului de surugii, pe aceeaşi pagină, sunt reprezentate două mijloace de transport specifice acestor zone: o **Araba turcească** (inspirată de vechi litografii sau acuarele de la începutul veacului şi executată de unul dintre gravorii redacţiei, fără ca Guys să aibă vreo contribuţie la această ilustraţie) şi o **Araba din Valahia Mică** (fig. 31) (schiţă care, cu certitudine i se poate atribui lui Guys şi care, câteva luni mai târziu, avea să îl inspire pe tânărul Theodor Aman la ilustrarea povestirii lui Vasile Alecsandri intitulată "Balta Albă" şi publicată în revista pariziană "L'Illustration" din 29 iulie 1854[60]; mai riguros academist, Aman renunţă la nervul tratării rapide a desenului – caracterististică a lui Guys – pentru o redare îngrijită a tuturor detaliilor; în plus, schimbă fesul călătorului din desenul artistului francez cu o şapcă, aşezând la spatele acestuia şi cufărul de voiaj, surugiului îi dă o căciulă mai ţuguiată şi-i scoate cepchenul cu mânecile fâlfâinde iar în fundal adaugă

câteva case şi ciuturi de fântână). "Arabaua" era, de fapt, cărucioara de poştă cu care Constantin Guys avusese ocazia să circule: "Prin mijlocul acestui ţinut sălbatic şi trist, transportul este uşor şi rapid. fie călare fie în **arabaua** locală. (...) Arabaua nu are nimic din confortul somptuoaselor vehicule ale boierilor dar le egalează în viteză. Am călătorit cu una dintre ele spre Poiana, într-o vizită la Skender Bey, comandantul avanpostului turcesc. Un coş, suficient de mare pentru a încăpea comod o persoană sau două înghesuite, este plasat pe patru roţi şi patru căluţi sunt înhămaţi la vehicul. Surugiul, cu un bici ca un boa constrictor, încalecă pe unul dintre animale şi echipajul porneşte în galop, înspăimântat de strigătele care se înalță de la bas la falsetto şi iar se lasă, cu modulații sălbatice şi nearmonioase: glodul care acopere drumul este învârtejit peste ocupantul arabalei; şi astfel trece peste deluşoare şi brazde; hurducăind şi izbind, dar mergând repede, arabaua şi caii mănâncă pământul"[61]. În sfârşit, în acelaşi număr apare un expresiv portret al lui **Ahmet Paşa Ferik, comandant la Calafat** (p. 125), cel pe care îl evocase şi Baudelaire în scrierile sale monografice dedicate artistului. Un chip cu trăsături fine în care se împletesc viclenia cu indolența orientală caracterizează de minune pe acest brav general de cavalerie (Ferik desemna acest grad în respectiva armă).

Artistul francez obţine permisiunea de a însoţi o trupă pornită în recunoaştere, fapt ce-i oferă posibilitatea să vadă câmpul de luptă de la Cetate şi să se documenteze pentru reconstituirea încleştării. Peisajul

schiţat atunci, ca şi informaţiile combatanţilor îi slujesc la închegarea compoziţiei publicată pe 18 februarie[62]. Fiind lucrată pe îndelete şi din imaginaţie – şi nu rodul unei notaţii rapide, de moment, aşa cum îi stătea lui în obişnuinţă să-şi execute desenele – **Bătălia de la Citate** (sic) este mai convenţională şi mai rece decât celelalte: turcii înaintează în rânduri strânse, în ordine, acoperind patru cincimi din spaţiu, înghesuindu-i pe ruşi în dreapta, printre case, unde opun o precară rezistenţă. În fundal, printre norii de fum, se văd acoperişurile de paie ale caselor ţărăneşti, biserica şi crucile din cimitir. (Mai târziu, această lucrare va sta la baza planşei, foarte uvrajată, a litografului austriac Carl Lanzedelli, intitulată **Schlacht bei Cetate am 7 Jänner 1854**). Participanţii relataseră un fapt uimitor, nemaiîntâlnit în toată cariera lor de războinici oţeliţi: în timpul luptei, turme de porci flămânzi au năvălit pe câmp, indiferenţi la gloanţele ce încă zburau, atacând şi devorând răniţii şi morţii. Această scenă i-a scârbit pe toţi făcându-i să dea dreptate Profetului că interzisese credincioşilor musulmani consumul cărnii acestui animal necurat. Chiar în timpul vizitei autorului la locul încleştării, porcii răvăşeau mormintele, hrănindu-se din cadavrele oamenilor şi cailor[63].

În această luptă se remarcase şi un român, prinţul Grigore Sturdza, fiul lui Mihail Sturdza, fostul domnitor al Moldovei. Oferidu-şi serviciile armatei otomane, acesta fusese onorat cu rangul de general şi trimis să comande o brigadă din subordinea lui Omer Paşa[64]. Sub numele de Muchlis Paşa, tânărul Sturdza se afla mereu

în fruntea oamenilor săi, impresionând şi îmbărbătând prin curajul şi sângele rece de care dădea dovadă: la Cetate ieşise călare înaintea liniei de trăgători şi, după ce-şi scoase tacticos mănuşile şi ridicase puşca la umăr, începuse să ochiască şi să doboare, cu mare precizie, ofiţerii ruşi. Având o armă foarte bună şi cu bătaie mai lungă decât cele ale adversarilor a reuşit să rănească vreo trei ofiţeri, să zboare casca de pe capul unui general şi, probabil, ar fi continuat acest exerciţiu de tir dacă o ghiulea nu i-ar fi ucis calul sub el, obligându-l să se retragă[65]. Datorită bravurii sale aproape nebuneşti, devenită legendară, şi a poziţiei sale înalte, prinţul Sturdza, alias Muchlis Paşa, se va afla mereu în anturajul lui Omer Paşa, Skender Bey şi a celorlalţi generali importanţi. În litografia colorată intitulată **L'Armée d'Orient 1854**, realizată de Gustav Bartsch, amintită mai sus, lui Muchlis Paşa i-a fost rezervat un loc de cinste în centrul compoziţiei, între muşirul Omer Paşa şi sultanul Abdul Medjid; chiar dacă este reprezentat pe jos, în vreme ce toţi ceilalţi sunt călări, vecinătatea ilustră în care se află denotă cinstea de care se bucura şi consideraţia care i se arăta în cele mai înalte cercuri ale Imperiului Otoman.

Constantin Guys ajunge la Şumla însoţit de doi ofiţeri englezi pe care şi-i luase tovarăşi de drum – maiorul Tombs şi căpitanul Austin din Artileria călăreaţă de Bengal. Muşirul Omer Paşa le acordă o audienţă la care îi primeşte cu multă curtoazie. Conversaţia decurge în franceză şi, pentru autenticitatea corespondenţei, redacţia o publică în original urmată de

traducerea englezească. Portretul care-i este tipărit în numărul din 25 februarie 1854 al revistei[66] îl prezintă pe muşir în semiprofil spre dreapta, îmbrăcat simplu, cu o vestă închisă până la gât şi o haină îmblănită şi cu nasturi metalici. În mână ţine tubul lungului său ciubuc. În numărul următor apare interiorul unde s-a desfăşurat audienţa ce avusese loc pe 17 ianuarie 1854, la orele 11. Spaţiul în care fuseseră primiţi nu avea nimic spectaculos, aşa cum precizează şi textul însoţitor: "(...) o cameră pătrată, simplă, acoperită cu un covor roşu şi, pe două laturi, cu un divan de culoare închisă. Camera este luminată de trei ferestre. Căminul este de construcţie turcească obişnuită, cu un acoperiş conic sub care arde focul"[67]. În dreapta acestuia stă Omer Paşa, rezemându-şi pe o perină cotul mâinii în care îşi ţine ciubucul iar pe cealaltă şi-o sprijină pe un teanc de hărţi şi hârtii. Fruntea sa înaltă nu suportă fesul care este pus cam pe ceafă. Pe divanul de sub ferestre stă turceşte un general de-al său, fumând narghilea, şi cei trei oaspeţi europeni care nu se prea deosebesc de ceilalţi bărbaţi prezenţi acolo decât, poate, prin faptul că nu-şi ţin picioarele sub ei şi sunt încălţaţi cu cizme de călărie. Altfel, toţi trei poartă fesuri şi fumează din elegantele ciubuce bătute în diamante şi sprijinite pe farfurioare de argint, cu care îi onorase gazda. În ordine, de la dreapta la stânga apar "corespondentul artistic" al lui "The Illustrated London News" – deci un autoportret al lui Constantin Guys–, căpitanul Austin şi maiorul Tombs, singurul dintre ei care are favoriţi în vreme ce prietenii săi au mustăţi. În dreptul uşii din cealaltă parte a camerei se află un

cafegiu cu o tavă pe care duce filigianele aburinde din care se servesc câţiva ofiţeri. Un alt servitor vine cu o tavă cu trataţia pentru oaspeţi. Un ofiţer de ordonanţă, venit din frigul de afară îmbrăcat în dolman îmblănit, aşteaptă în poziţie de drepţi să primească ordinele comandantului său. (fig. 32) Acest tânăr avea să le fie ghid oaspeţilor în toate locurile pe care doreau să le viziteze. Unul dintre acestea a fost şi **Fortul de la Fidieh Tabiassi cu vederea câmpului şi a oraşului Şumla** schiţate tot atunci şi publicate în acelaşi număr (p. 196) (fig. 33). În prim plan, câteva piramide de ghiulele închid esplanada fortului pe care se află patru cavalerişti din escorta vizitatorilor străini. Doi soldaţi ţin cei trei cai ai acestora lângă catargul pe care fâlfâie steagul otoman. Mai departe, lângă parapet, artistul este aşezat pe o ladă, cu blocul în mână, desenând peisajul ce i se deschide înaintea ochilor în vreme ce, în spatele său, unul dintre ofiţerii englezi cercetează Şumla prin ochian.

O vedere **à vol d'oiseau** a taberei turceşti de la Calafat, cu tranşeele şi lunetele ei, apare în centrul celor două pagini dedicate acelui loc în numărul din 18 martie 1854[68]. (fig. 34) Corturi şi mari bordeie ce serveau drept cazărmi sunt plasate în mijlocul fortificaţiei; în jurul lor mişună soldaţi fără treabă; o unitate de cavalerie tocmai soseşte spre a întări acest avanpost. Celelalte gravuri prezintă aspecte ale vieţii în tabără: **Convoi turcesc plecând spre câmpul de luptă** (p. 233, sus); **Ofiţeri piemontezi prezentaţi lui Ahmet Paşa în faţa colibei sale, la Calafat** (p. 233, jos) (fig. 35) – doi

tineri şi eleganţi italieni, în dolmane strânse pe talie dar cu fesurile de rigoare pe cap, îşi fac introducerea la generalul turc care-i primeşte cu un gest binevoitor, în prezenţa lui Constantin Guys (plasat în extrema dreaptă a grupului îmbrăcat cu haină scurtă în ale cărei buzunare îşi ţine mâinile îngheţate), a celor doi ofiţeri englezi companioni de călătorie, a corespondentului unui ziar londonez de dimineaţă şi a câtorva adjutanţi; doi soldaţi ce îşi fierb mâncarea în apropiere privesc cu interes scena plină de curtoazie marţială. **Un escadron de carabinieri din armata regulată** (p. 232, jos) (fig. 36) părăseşte tabăra, pe lângă un punct de strajă, coborând printre dealuri. (O scenă aproape identică, dar cu prezentarea clară a direcţiei spre care se îndreaptă cavaleriştii – malul Dunării peste care se văd minaretele Vidinului – a dezvoltat Max Beeger în litografia sa colorată **Ieşirea cavaleriei turceşti din Calafat vis-à-vis de Vidin**, pornind de la desenul lui Guys publicat în revista londoneză).

Tot acolo sunt inserate şi două mici xilogravuri cu un lăncier din armata regulată (p. 232, mijloc) (fig. 37) şi un ofiţer de cavalerie, Yacoub Aga, comandantul trupelor neregulate de başibuzuci (p. 233. mijloc)[69]. (fig. 38) Yacoub Aga era un polonez ce-şi oferise serviciile sultanului şi primise gradul de căpitan dar şi dificila sarcină de a-i struni pe turbulenţii mercenari adunaţi din toate colţurile imperiului. **Pedepsirea unui başibuzuc** (p. 232, sus) (fig. 39) prezintă tocmai un asemenea moment când Yacoub Aga îi administrează câteva lovituri cu latul sabiei unui subordonat nesupus,

în văzul propriilor camarazi ce trebuiau să ia aminte spre a nu păţi la fel.

Deoarece, din considerente tactice, satul Ciuperceni (conotat **Chupertchin**) trebuia să fie evacuat şi distrus, locuitorilor li se oferise alternativa de a se duce în interiorul ţării, urmându-i pe ruşi, sau de a se refugia peste Dunăre, la Vidin. Toţi au preferat a doua variantă, astfel că un convoi de care trase de boi, în care ţăranii îşi strânseseră tot avutul, aştepta pe mal venirea corabiei ce avea să-i treacă fluviul. Pentru că vremea era geroasă şi oamenii destul de subţire îmbrăcaţi, unii chiar desculţi, se strânseseră în faţa precarelor corturi (ce, pentru a păstra mai multă căldură în interior, erau dublate cu stuful ce se afla din belşug în zonă) şi se încălzeau în jurul focului. Acesta este subiectul schiţei publicată în numărul din 25 martie[70]. Pe aceeaşi pagină, jos, apare o scenă demnă să descreţească orice frunte: câţiva copii care nu-şi dezmint zburdălnicia şi, sfidând pericolele şi privaţiunile războiului, şi-au făcut o pârtie pe ghiaţă chiar sub parapetul cetăţii Vidin şi se dau cu sania bucurându-se de iarnă ca în vreme de pace.

Fortificaţiile de la Calafat furnizează noi motive artistului francez pentru numărul din 22 aprilie al revistei britanice[71]. Pe data de 9 martie el asistase la mişcarea trupelor ruseşti, la oarecare distanţă, fapt ce fusese semnalat garnizoanei turceşti printr-o lovitură de tun de alarmă. De altfel, gravura se numeşte chiar **După tunul de alarmă la Calafat** (fig. 40) şi prezintă grupuri de nizami discutând liniştiţi, strânşi lângă parapet, de-o parte şi de alta a tunului. Cealaltă gravură prezintă in-

teriorul fortului, pe al cărui platou, în mijloc, stau de vorbă şi fumează ciubuc, aşezate pe scaune, cele trei paşale aflate la comandă: Ahmet, Mustafa şi Halib. (fig. 41) Câţiva aghiotanţi rămân respectuoşi în picioare, discutând în apropiere, iar în stânga, lângă parapet, se văd dialogând un ofiţer britanic din Royal Navy şi unul francez, în vreme ce alt marinar englez şi trei stat-majorişti turci studiază prin ochian mişcările inamicului. Ambele xilogravuri sunt preluate şi reproduse, la interval de 21 de zile de la apariţia iniţială, în "Illustrirte Zeitung" no. 567/13 Mai 1854, iar cea dintâi îl va inspira pe Max Beeger, publicând-o sub acelaşi titlu dar prelucrând-o şi transformând-o într-o nocturnă pentru albumul său de litografii colorate **Episodes de la Guerra d'Orient**.

Alte crochiuri făcute de Guys la Şumla îşi află locul în paginile periodicului londonez din 13 mai 1854[72] când în localitate sosesc întăriri din Dobrogea: o coloană de başibuzuci venind de la Măcin şi având în frunte trei soitari ce bat în mici tobe de lemn (p. 432, jos) sau o mare unitate egipteană ce, precedată de sapeuri şi de metarhanea, defilează prin faţa lui Omer Paşa şi a aghiotanţilor săi, toţi călări pe superbi cai arabi (p. 432, sus). (fig. 42) Muşirul are în suită şi câţiva ofiţeri europeni: căpitanul Nolan din Regimentul 15 Husari, colonelul Cannon care, intrat în serviciul Imperiului Otoman primise numele de Baviam Paşa, căpitanul de geniu Symmons, căpitanul Grange din Miliţia Comitatul Surrey, locotenentul Nasmyth din Artileria de Bombey şi căpitanul Gavoni din statul-

major al regatului Sardiniei.

Tot după desenele lui Constantin Guys pare să fi fost gravat şi frontispiciul **Marşului compus de Excelenta sa soția lui Omer Pasa**[73] reprezentându-l pe celebrul comandant în fruntea unui corp de lăncieri, încadrat de câţiva ofiţeri cu săbiile scoase, înaintând pe un câmp plin de ierburi înalte. Omer Paşa era însurat cu o româncă, sora mai mică a compozitorului Gheorghe Simonis pe care o remarcase şi se îndrăgostise de ea la un concert în care aceasta îşi acompania fratele, în timpul cât Bucureştii fuseseră ocupați de turci, după revoluţia de la 1848[74].

Cum vajnicul războinic era monogam, nu încape nici o îndoială că această compoziţie marţială era opera conaţionalei noastre care era dotată cu mult talent şi primise o serioasă instrucție muzicală de la fratele ei ce, de altfel, îşi urmase cumnatul în toate campaniile ca aghiotant cu grad de colonel, înnobilat cu titlul de "bey" (prinţ) pentru serviciile aduse la reorganizarea fanfarei seraskeriatului.

În următoarele numere ale lui "The Illustrated London News" nu mai apar desene de Constantin Guys deoarece câmpul de luptă se mutase mai la est, la gurile Dunării şi avuseseră loc câteva confruntări navale despre care furnizaseră informaţii şi ilustraţii participanţii direcţi, ofiţeri din marina engleză, cum se va vedea mai jos. Artistul francez se deplasează la Silistra ce devenise obiectul disputei dintre ruşi şi turci. Corespondenţa sa poartă data 4 iulie 1854 şi este dată publicităţii în numărul din 25 iulie[75]. Alături de ea apar

şi două peisaje ale oraşului ruinat şi părăsit de populaţie: **Poarta Stambulului** (în cetăţile şi oraşele turceşti porţile care dădeau înspre drumul ce ducea la un oraş important purtau totdeauna numele acestuia) şi **Piaţa din Silistra** (p. 95). În timp ce se afla acolo soseşte şi Omer Paşa care, foarte amabil faţă de corespondentul de presă al unei puteri aliate – care îi fusese, nu demult, oaspete la Şumla – ordonă să nu fie modificată nici o fortificaţie a poziţiei de la Arab Tabia (ce fusese de curând recapturată de la ruşi) până ce artistul nu-şi face schiţele necesare. Aceasta era o formă de maximă cinstire a personalităţii şi îndeletnicirii maestrului francez pe care i-o putea aduce un militar. el însuşi maestru al artei războiului. Imaginea imortalizată de Guys cu această celebră fortăreaţă a sistemului defensiv al Silistrei este jalnică după ce turcii puseseră iar stăpânire pe ea: totul este răvăşit, gabioane şi ghiulele neexplodate sunt răspândite peste tot, parapetele sunt ciuntite. adăposturile sunt stricate şi cu acoperişurile sparte. Singura senzaţie de ordine o aduc piramidele formate din puştile nizamilor. Printre ruine se văd grupuri mici de soldaţi care conversează, fără ocupaţie.

În sfârşit, o ultimă corespondenţă de pe pământ românesc. datată 25 iulie şi 4 august şi trimisă de Guys din Giurgiu apare în numărul din 9 septembrie 1854[76]. El se afla atunci în ilustrul anturaj al lui Skender Bey din care făceau parte generalul de cavalerie Halim Paşa, căpitanul Symmons, locotenent-colonelul Dieu, căpitanii Jumel şi de Roman, prinţul Sturdza alias Muchlis Paşa, generalul Prim şi o doamnă cochet îmbrăcată în

uniformă de sublocotenent (al cărei nume, din păcate, nu este dat). Aleasa societate părăseşte, călare, Giugiul cu destinaţia Bucureşti; dar, nesiguri pe situaţia din Capitală şi nevoind să se expună, se opresc la Călugăreni şi fac calea întoarsă. De aici provine peisajul cu **Crucea de Piatră** (p. 240). Întorşi la Giurgiu, autorul are prilejul să deseneze **Interiorul unei colibe valahe** (p. 241) (fig. 43) întunecos şi afumat, în care mai mulţi ofiţeri turci stau, care pe jos cu picioarele sub ei, care pe scăunele sau pe laviţe, înveliţi în mantale, fumându-şi ciubucele în aşteptarea mâncării pe care o pregăteşte gazda într-un cazan ce fierbe la un foc generos ce este şi singura sursă de lumină a odăii. Alte femei trebăluiesc pentru a-i mulţumi pe impasibilii oaspeţi – una aduce lemne iar alta frământă aluatul în covată. Efectul de ecleraj artificial într-un spaţiu întunecos este foarte bine realizat: flăcările luminează, cu parcimonie. trăsăturile ofiţerilor dând o notă de mister şi de nesiguranţă scenei. Profilul unui turc se decupează pe sursa de lumină care mănâncă, parţial, conturele. Aceasta este una dintre cele mai picturale lucrări ale lui Guys care. profitând de un moment de răgaz, a zăbovit mai mult asupra desenului decât atunci când era presat de timp pentru a surprinde imagini evanescente precum o paradă sau o primire la Omer Paşa.

Faţă de frugalitatea şi mizeria din Rusciukul vecin, Giurgiul pare un oraş luxos în care călătorii pot să-şi satisfacă gusturile europene şi să se simtă în plină civilizaţie: "În Giurgiu a fost lăsat destul pentru a-l face un loc accesibil de locuit; şi am părăsit cu plăcere

minaretele şi strâmtele străzi ale oraşului turcesc Rusciuk pentru largile şi bine pavatele artere ale oraşului valah cu strălucitele lui mici biserici, îngrijit ornamentate şi poleite. Într-adevăr, este ceva rar în senzaţia schimbării privaţiunilor unui oraş turcesc pentru luxul unuia european. În Rusciuk bei apă; în Giurgiu poţi bea şampanie dacă vrei. În locul unei populaţii musulmane nesociabile şi apatice, dai peste oameni care sunt politicoşi şi drăguţi, indiferent care sunt adevăratele lor sentimente faţă de tine. De asemenea, poţi respira un aer mai pur pe străzile care sunt largi şi deschise, neîncărcate de noroiul şi resturile fiecărei case; în plus, este aşa o încântare să-ţi vezi dorinţele îndeplinite după uzanţă, altfel decât la turci. Giurgiul este mai bun decât Rusciukul vecin, unde tihna îţi este dată numai pentru a te gândi la necesităţile existenţei zilnice"[77].

Pe aceeaşi pagină 241, sus, apare o altă scenă de tabără, la Slobozia – în apropierea unei case modeste, folosită probabil de ofiţerii comandanţi, soldaţii şi-au întins corturile bălţate, făcute din covoare şi tot felul de textile cu ornamente ţipătoare. În jurul lor, oamenii îşi pregătesc masa, aduc apă sau se odihnesc. Autorul notează în corespondenţa sa: "Tabăra de la Slobozia capătă pe zi ce trece un aspect tot mai permanent şi mai militar. În consecinţă, şi-a pierdut mult din pitorescul de la început. Întinderea naturală din faţă şi terenul abrupt din spate formează o poziţie naturală de primă mână. De aceea a fost ocupată chiar înaintea oraşului Giurgiu. Soldaţii, având la început doar puţine corturi s-au aran-

jat cu tot felul de substitute. În pământ au fost înfipte bețe pentru a susține crengi de salcie tăiate din insula vecină sau vechi covoare turcești cu diverse motive. Unele erau mai mari ca altele dar multe erau așa de mici încât abia acopereau capul și pieptul soldatului, lăsând expus restul corpului. (...)".

După această dată Constantin Guys pleacă în Crimeea de unde continuă să-și trimită materialele scrise și desenate dar care nu mai interesează, în mod direct, publicul românesc și nu mai fac obiectul lucrării de față. Doar un mare iubitor al vieții în toate formele ei – de la sublimul apoteozei eroice la mizeria cadavrelor și răniților – putea să descrie într-un mod firesc, realist și needulcorat, marea dramă a războiului și doar grafica, prin efectele ei reduse la alb-negru, lumină-întuneric, mânuite cu dexteritate, putea răspunde impresiilor de moment pe care le oferea acest amplu subiect. Astfel, prin imagine și cuvânt, este restituit nu numai un moment istoric insuficient studiat din acest punct de vedere, ci și remarcabila personalitate artistică a lui Constantin Guys care, cu toată vârsta înaintată, avea încă treaz spiritul juvenil al aventurii și vaste disponibilități plastice menite să consemneze totul cu nerv și imediatețe[78].

II

MILITARI ŞI ARTIŞTI SPECIALI BRITANICI OBSERVATORI DE FRONT

Aşa cum am precizat mai sus. în cele zece numere în care nu au fost publicate desene de Constantin Guys. "The Illustrated London News" furnizează informaţiile şi ilustraţiile trimise de câţiva ofiţeri de marină aflaţi la bordul navelor de război din flota Mării Negre. În numărul din 27 mai apare o marină foarte frumoasă cu **Gura Sulina a Dunării** (p. 477)[79] (fig. 44). Imaginea este luată din larg aşa că, deşi nesemnată şi neatribuită. este fără îndoială, opera unui ofiţer de marină. De sub valuri se iţesc vârfurile de catarge ale corăbiilor ce fuseseră scufundate de ruşi pentru a bloca intrarea bastimentelor aliate. La orizont se vede o aglomerare de clădiri şi farul ce domină portul în care sunt ancorate multe vase.

Un ofiţer de la bordul navei britanice "Sidon" expediază o corespondenţă şi o schiţă cu **Magellan şi Sidon atacând Constanţa**, publicate în numărul din 10 iunie 1854[80]. Relatarea la persoana întâi este plină de nervul şi culoarea locală pe care numai un martor ocular le putea conferi: "Vă trimit o schiţă a locului unde (după câte ştiu) au fost schimbate primele focuri între ruşi şi englezi; şi, chiar dacă a fost o afacere neînsem-

nată, poate fi considerată demnă de atenţie pentru acest motiv. În primul rând trebuie să vă spun că **Magellan**, vas cu aburi franţuzesc, şi noi, [Sidon], suntem detaşaţi din flote şi am fost postaţi să supraveghem coasta de la sud, de la Golful Kavarna, până la nord, la gura Sulina a Dunării. Pe 11 aprilie stăteam liniştiţi la ancoră în rada oraşului Constanţa, Bulgaria (sic); două bărci ale noastre şi una de pe **Magellan** erau la ţărm pentru a aduce apă potabilă. În jurul orei 11 a.m., omul de strajă a raportat apariţia unui mare grup de cazaci venind de peste dealuri, din spatele oraşului. şi avansând repede spre el. A fost slobozit un tun ca semnal pentru bărci spre a se întoarce la nave, pentru că nu aveau cu ele decât două sau trei muschete şi nici o altă armă. La sosirea lor în oraş. un număr de cazaci au descălecat şi s-au grăbit spre locul de debarcare unde au ajuns exact când bărcile s-au desprins de ţărm. A avut loc un schimb de focuri şi un cazac a fost văzut căzând; cei rămaşi, care nu se aşteptaseră la vreo rezistenţă, s-au retras în spatele caselor de unde au continuat focul asupra bărcilor până ce ele au ieşit din bătaia armelor, din fericire fără efect, ceea ce nu spune prea mult despre calităţile lor de ţintaşi. Imediat ce am văzut de pe vas că bărcile au părăsit plaja. atât francezii cât şi noi am deschis focul cu mitralii care, în circa un sfert de oră, i-a alungat pe cazaci din oraş. Un obuz din tunul nostru a explodat chiar deasupra grupului în retragere, la incredibila distanţă de 3500 iarzi şi, din vârful catargului, au fost văzuţi răspândindu-se în toate direcţiile. Ne armam, de asemenea, bărcile pentru a le trimite la ţărm

ca să îi atacăm; dar ele nu au fost de nici un folos din cauza timpului scurt care trecuse de la intrarea până la plecarea lor din oraş".

La finele lunii iunie, vasele engleze "Firebrand" şi "Vesuvius", care blocaseră gura canalului Sulina, îşi trimit bărcile bine armate şi comandate de căpitanul Hyde Parker, să atace bateria ce apăra carantina rusească amplasată acolo. Din bărci s-a deschis focul cu tunuri, rachete şi puşti pentru a acoperi debarcarea marinarilor şi puşcaşilor marini. În timpul desantului, căpitanul Parker este ucis iar ruşii se retrag în mlaştini lăsând carantina în mâinile atacatorilor care o incendiază. Desenul însoţitor nu este o operă de artă ci doar o schiţă de situaţie fără mari pretenţii, stilizată cât s-a putut mai bine de gravorul redacţiei pentru a da cititorilor o minimă idee asupra locului şi desfăşurării confruntării[81]. (fig. 45)

Ceea ce începuseră marinarii de pe "Firebrand" şi "Vesuvius" au terminat, peste puţin timp, camarazii lor de pe vasul "Spitfire". Corespondenţa intitulată **Distrugerea Sulinei** este etichetată, simplu şi între paranteze, "From a Correspondent" fără a fi precizată identitatea autorului. Acesta poseda bune cunoştinţe de marină şi de tactică – şi nu în ultimul rând de artă, pentru că desenul însoţitor este clar şi corect, expresiv şi dramatic – fapt dovedit de text: "Anexez o schiţă care poate fi considerată o contradicţie plastică a informaţiei privind adâncimea bancului de nisip al gurii Dunării la Sulina ce se zvonise a fi de numai cinci sau şapte picioare ori, cel mult, nouă picioare de apă. (...)

Depeşele conţineau ordine de distrugere totală a micului oraş de pe partea dreaptă a braţului Sulina. Parte din loc fusese deja distrus de bărcile de pe **Vesuvius** şi **Firebrand**, conduse de intrepidul şi bravul căpitan Parker. Trestiile înalte şi palisadele de pe maluri ofereau protecţie sigură pentru cazacii aşezaţi în ambuscadă şi erau fatale bărcilor care ar fi vâslit contra curentului puternic. Pentru că o asemenea rezistenţă era probabil să se producă din nou iar inamicul se putea adăposti în spatele caselor etc., căpitanul Powell de pe Vesuvius s-a hotărât să trimită pe **Spitfire** pe Dunăre fiind secondat, cu zel, de locotenentul Johnson (atunci la comanda lui **Spitfire**) şi au găsit o cale practicabilă prin rapida cercetare şi balizare a bancului de nisip. Vasul cu aburi a remorcat toate bărcile la 12.30, şi-a adunat bărcile de cercetare şi a trecut peste bancul de nisip la o adâncime de unsprezece picioare – perscajul lui fiind de zece picioare şi jumătate. A ancorat paralel cu oraşul şi, intrând în radă, a tras cu mitralii ca să avertizeze pe cazaci de apropierea sa şi să protejeze bărcile. Totuşi, inamicul nu a putut fi văzut; evident, el evacuase locul la vederea vaporului care venea. Căpitanul Powell a debarcat cu o unitate de oameni uşor înarmaţi iar comandorul Popplewell a rămas să aibă grijă de bărci; locul a fost curând învăluit de flăcări şi de un fum dens – farul şi biserica fiind ocrotite cu grijă. La patru şi jumătate, **Spitfire** împreună cu toate bărcile a părăsit Dunărea lăsând în urmă bărcile de cercetare sub comanda locotenentului Maunsell şi a d-lui Wilkinson pentru a face examinări suplimentare ale bancului de nisip. La

apusul soarelui toți s-au întors iar orașul Sulina a fost complet distrus de foc"[82]. Desenul prezintă momentul retragerii vaporului și a bărcilor, vâslite cu putere înspre el, în vreme ce zarea este luminată de flăcările ce mistuie localitatea; pe perdeaua pojarului se decupează silueta bisericii și a farului ce fuseseră cruțate. (fig. 46)

Pe aceeași pagină apare o vedere a Balcicului datorată locotenentului Montagu O'Reilly, care primise însărcinarea să cartografieze malurile Mării Negre și, peste câteva luni, să facă planul Sevastopolului. Tânărul ofițer de marină era nu numai un riguros cartograf ci și un talentat desenator care știa să redea corect distanțele și dimensiunile exacte ale coturilor țărmului, calitățile plastice ale peisajului și gradarea valorică a intensităților luminoase, totul tratat cu mijloacele unui bun cunoscător al sintaxei proprii acestui gen. În numărul din 2 septembrie 1854 i se publică acestui talentat locotenent de pe bastimentul "Retribution" o panoramă a Varnei, pe două pagini din mijlocul revistei[83]. (fig. 47)

Ofițerii de marină britanici erau, cu siguranță, niște oameni cu vastă educație liberală din care nu lipsea nici desenul artistic. Dovadă o face și gravura apărută pe 26 august cu **Podul de vase în curs de construcție la Rusciuk**[84] (fig. 47) unde, în prim plan, pe malul românesc al fluviului, apar doi ofițeri din Royal Navy, unul în picioare, cu mâinile la spate, privindu-l, peste umăr, pe camaradul ce stă jos și desenează, cu blocul sprijinit pe genunchi, minaretele de pe țărmul opus și podul de vase. Nu încape nici o îndoială că este vorba de autoportretul unuia dintre colaboratorii externi

ai revistei dar, din păcate, nu ştim cine anume căci, după obiceiul redacţiei, numele autorului nu este decât arar consemnat. Ofiţerii poartă favoriţi stufoşi, după moda instaurată de curând în marină, şi sunt îmbrăcaţi în redingote; şepcile şi pantalonii sunt albi, pentru ţinuta de vară. Pe oglinda apei pluteşte o barcă de pescari ce-şi trag năvoadele; o altă ambarcaţiune, cu câţiva turci la bord, se află la ţărm, în preajma englezilor.

Un alt colaborator de circumstanţă este R. Trooping, căpitan în regimentul 52, autorul desenului **Copii bulgari răniţi la Constanţa** (fig. 48) şi al textului însoţitor, trimis din Balcic pe 24 iulie şi publicat pe 23 septembrie[85]. După atâtea imagini marţiale în paginile revistei londoneze apare şi o compoziţie ce îndemna la duioşie şi compasiune: după retragerea ruşilor din Constanţa şi intrarea cruzilor başibuzuci în căutare de pradă, pe plaja pustie au fost găsiţi, într-o barcă, doi copii ai căror părinţi fuseseră ucişi. Chiar cei doi micuţi – unul de circa 4 ani iar celălalt de aproape 1 an – fuseseră răniţi la braţul stâng, cel mare aflându-se mult timp într-o stare critică. Marinarii de pe "Firebrand" îndată i-au adoptat, devenind mascotele vasului. Pentru hrana fratelui mai mic a fost procurată chiar o capră care să-i furnizeze laptele necesar. De îngrijirea lor se ocupa musul George Silcock. Deoarece nu li se cunoşteau numele, cei doi au fost rebotezaţi Johnny şi Georgy, iar numele de familie l-au primit pe cel al navei care îi găzduia, Firebrand. Între mateloţii britanici, Johnny, fratele mai măricel, şi-a uitat repede limba maternă şi a deprins engleza. Schiţa îi prezintă pe

cei doi fraţi în compania musului Silcock, jucându-se lângă un tun de pe punte. Johnny poartă fes turcesc dar haine marinăreşti, bluză şi pantaloni albi, la fel ca musul care-l ţine pe genunchi pe frăţiorul Georgy. Ei urmau să fie trimişi în Anglia cu primul prilej, iar autorul corespondenţei intenţiona să trezească interesul şi compasiunea conaţionalilor de acasă faţă de aceşti orfani, spre a fi strânse fonduri din colectă publică pentru întreţinerea lor. Dar, fratele neconsolat al căpitanului Hyde Parker – ce căzuse eroic în lupta de la Sulina – se oferise să aibă grijă de ei în memoria celui dispărut care, iniţial îi găsise şi-i adusese pe vas pe cei doi copii, pe 25 martie 1854.

O ultimă imagine a pământului românesc este datorată unui alt ofiţer şi reprezintă **Oltenița văzută de la Turtucaia**. Este un peisaj larg, lucrat cu multă amănunţime. În prim plan apare Omer Paşa însoţit de un adjutant, ambii călări, salutaţi de câţiva ofiţeri pedeştri. O coloană de nizami se îndreaptă spre mal unde alte trupe sunt îmbarcate în ghimii şi caice. Ţărmul este stăpânit de agitaţia specifică unui port. Pe fluviu plutesc ambarcaţiuni de tot felul care transportă soldaţii dincolo. Malul opus este învăluit în fumul alb al luptei. Atribuirea crochiului apare într-un text alăturat: "Ilustraţia (...) este după un desen colorat făcut de maiorul Dixon de la care a fost adus, prin amabilitate, de contele de Carlisle ca un cadou pentru Lord Dudley Coutte Stuart, M. P., care cu bunăvoinţă, a pus la dispoziţia noastră această imagine"[86].

Un alt artist special britanic prezent în Crimeea a

fost EDWARD ALFRED GOODALL (1819-1908), pictor de gen, peisagist şi desenator care a colaborat la "The Illustrated London News". Cele 65 de acuarele trimise de acolo au fost folosite ca bază pentru gravurile revistei, printre ele Redanul, Malakovul şi imagini din Sevastopolul cucerit. El a activat, însă, exclusiv în peninsulă, fără a trece prin ţara noastră sau pe la gurile Dunării.

Şi WILLIAM SIMPSON (1823-1899) s-a deplasat direct la locul războiului spre a documenta cu precădere mişcările trupelor britanice. Autodidact, la fel ca şi Constantin Guys, Simpson primeşte, pe 25 octombrie 1854, oferta de a pleca în Crimeea în vederea realizării unui album litografic pentru casa de editură Colnaghi. A petrecut acolo mai mult de un an ajungând puţin după bătălia de la Inkerman şi reîntorcându-se în patrie după cucerirea Sevastopolului. Curajos şi dedicat muncii sale, agreabil şi prietenos, artistul scoţian avea să îşi facă mulţi amici între ofiţerii comandanţi ca şi între combatanţii de rând. Din partea acestora a beneficiat de tot ajutorul şi colaborarea putându-se deplasa, nestingherit, oriunde dorea şi fiind totdeauna primit cu multă căldură. Nu de puţine ori viaţa i-a fost în primejdie: crezându-l un cercetaş al aliaţilor în misiune de recunoaştere a sistemului lor defensiv, ruşii au deschis focul asupra lui de mai multe ori; luat drept spion al duşmanilor, santinelele franceze ori sarde l-au arestat şi numai după intervenţia protectorilor săi a putut fi eliberat. Stăpânit de curiozitate şi dornic să reţină în caietele sale de schiţe cât mai multe imagini veridice ale

războiului, Simpson a lucrat enorm. Acuarelele sale au fost prezentate Lordului Raglan, comandantul trupelor britanice; mulţumit de rezultatele artistului, acesta le-a expediat în Anglia ministrului de război. ducele de Newcastle. Acesta, la rândul său, le-a prezentat reginei Victoria care le-a apreciat foarte mult. La audienţa ce i-a acorda-o artistului la întoarcerea sa din campanie. acesta a fost impresionat de mulţimea datelor pe care le poseda suverana despre aventurile sale. Pentru a-i demonstra stima ce i-o purta. regina îi comandă o mare pânză cu **Bătălia de la Balaklava** şi-i permite să-i dedice plănuitul album. Purtând titlul **The Seat of the War in the East**, albumul a apărut în două volume a câte 40 de cromolitografii fiecare. Nefolosind o rută terestră pentru a ajunge în Crimeea, ci una maritimă, William Simpson nu a putut să păstreze între coperţile acestuia nici o imagine din ţinuturile româneşti. Calităţile sale deosebite de documentarist îi aduc celebritatea şi-l fac indispensabil redacţiei lui "The Illustrated London News" care, în anul 1866. îl angajează pentru tot restul vieţii. Contribuţia sa cu ilustraţii de actualitate a fost covârşitoare el trimiţându-şi desenele din toate colţurile lumii, atât scene paşnice cât şi compoziţii batailliste căci a participat la multe alte conflicte europene şi extraeuropene (expediţia din Abisinia din 1868, războiul franco-prusian şi Comuna din Paris din 1870-1871, luptele din California între trupele americane şi indienii Modoc din 1873 sau campania din Afganistan din 1878)[87].

III

REPORTERI DE LIMBĂ GERMANĂ AI CONFLICTULUI ORIENTAL

Cum era şi firesc, fiecare ţară era interesată de mişcarea propriilor trupe sau de cele cu care simpatiza. Revistele reflectau întru totul această poziţie: pe lângă prezentarea obiectivă a situaţiei de pe front era acordată, în general, o mai mare atenţie evoluţiei armatelor naţionale. "L'Illustration" se ocupa mai mult de acţiunile generalilor şi soldaţilor francezi; "The Illustrated London News" avea în obiectiv atât armatele britanice cât şi pe acelea turceşti, al căror principali aliaţi erau englezii. Pentru că statele germane nu erau implicate direct, "Illustrirte Zeitung" din Leipzig publica, pe lângă informaţiile cotidiene, standard, obţinute de la observatorii străini sau de la agenţiile de presă, şi ştiri legate de participarea austriacă la război, prin poziţia acesteia de forţă de echilibru şi arbitru al conflictului, motiv pentru care ocupase preventiv ţările române.

Adoptând de la confraţii britanici obiceiul de a nu preciza numele autorilor corespondenţelor şi desenelor, redactorii revistei din Leipzig publică anonim majoritatea materialelor primite de la teatrul războiului. Deocamdată avem cunoştinţă doar de doi artişti de limbă germană care au luat parte la război şi care sunt

virtualii autori ai desenelor tipărite în "Illustrirte Zeitung". Unul dintre ei este acuarelistul vienez WILLIBALD RICHTER, pasionat călător care, încă de prin 1840, participa la expozițiile Academiei de Arte din capitala austriacă, prezentând peisaje din Anglia, Italia sau Polonia. La un an de la izbucnirea războiului îi sunt publicate două desene de pe țărmul răsăritean al Mării Negre, cu precizarea paternității – "nach einer Originalzeichnung von Willibald Richter" – **Familie tătărască** și **Gelendschik** (Gelendzik, lângă Novorosisk, n. A.S.I.). **cetate rusească la Marea Neagră**. Dacă ajunsese atât de departe este de presupus că trecuse și pe la gurile Dunării, coborând fluviul și făcând escalele de rigoare în porturile românești și, poate, se aventurase chiar mai adânc în interiorul țării – astfel că unele dintre schițele apărute în revistă i-ar putea aparține, chiar dacă nu îi sunt atribuite.

Celălalt artist este ADOLF SCHREYER (1828-1899). născut în Hessa, bun peisagist, pictor animalier pasionat în special de rasa cabalină pe care a surprins-o în toate ipostazele posibile. Cu serioase studii de artă la Institutul Staedel din Frankfurtul natal și la Academia din Düsseldorf, unde îi fusese cultivată aplecarea firească spre portretizarea ființelor necuvântătoare. după o vizită la Stuttgart și München. în 1849 se stabilește o vreme la Viena unde își face o bună reputație cu tablouri bataillistе, inspirate de revoluție. precum **Atacul austriecilor la Komorn**. Dorind să viziteze Orientul și să observe evoluția războiului, în 1854 artistul este atașat la Regimentul 7 Ulani cu care vine în Țara

Românească. Sejurul la noi îi oferă nenumărate subiecte interesante care îl vor urmări toată viaţa. Dar cel care îl atrage cel mai mult este căruţa de poştă pentru complexitatea mişcării şi a expresivităţii compoziţiilor cu surugii şi cai în plin efort, luptându-se cu drumurile proaste şi vicisitudinile vremii. Motivul iernii survine, de altfel, în mod constant în opera lui Schreyer. La scurt timp după întoarcerea acasă, una dintre pânzele sale, aflată deja în colecţia imperială – **Curier valah în furtuna de zăpadă** (fig. 49) – era reprodusă în "Illustrirte Zeitung"[89], iar la salonul parizian din 1869 – căci artistul se stabileşte, din 1862, în capitala Franţei – figura cu **Timp de iarnă în Valahia** (fig. 50), lucrare bine primită de public şi de critică, la fel, tipărită în "L'Illustration"[90]. Prima prezintă o cărucioară de poştă ale cărei roţi au fost înlocuite cu tălpici de sanie. aşa cum se proceda pe timp de iarnă. Loviţi în spate de viscolul ce le-a albit mantalele, în ea stau gârboviţi doi călători, probabil ofiţeri, căci unul dintre ei poartă chipiu pe cap. Caii păşesc cu greu prin troiene şi par speriaţi. Surugiul de pe rotaş îşi opreşte, prudent, calul. în vreme ce surugiul călare pe înaintaş se apleacă în şa pentru a căuta drumul pierdut. Dramatismul scenei este accentuat de ciorile care zboară. macabru, pe deasupra lor. A doua lucrare are aceeaşi notă glacială: de data aceasta este vorba de o căruţă mai mare, cu coviltir, trasă de 12 cai. Surugiii, rebegiţi de frig, au oferit un moment de pauză ostenitelor animale la marginea unei păduri, timp în care ei îşi încălzesc mâinile în buzunarele ghebei şi schimbă o vorbă, peste umăr, sfă-

tuindu-se, poate, ce cale să apuce. Caii se strâng unul într-altul şi, cu capetele plecate, încearcă să se apere de vântul năprasnic şi, eventual, să găsească pe sub zăpadă câteva fire de iarbă. O acuarelă cu dimensiunile 26 x 53 cm care a stat, probabil, la originea acestei picturi, se află în patrimoniul Muzeului Naţional Peleş de la Sinaia; păstrată în depozitul de la Posada al instituţiei, ea nu are nici o atribuire, în inventar autorul fiind trecut ca "anonim".

Alte două lucrări, aflate la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, au fost imprimate la Viena, la Tipografia şi Editura Societăţii pentru Reproduceri de Artă de către gravorul berlinez FRITZ KROSTEWITZ (1860-1913) după picturi de Schreyer. **Poşta valahă** este compusă plonjant, într-o perspectivă îndrăzneaţă, cărucioara coborând malul unei ape. Surugiul îşi îndeamnă atelajul cu lovituri de bici. Expirând cu nările dilatate, cei patru cai din faţă calcă, precauţi, în căutarea vadului. Cealaltă gravură – **Căruţa valahă** – reprezintă o "braşoveancă" trasă din greu de nouă cai costelivi pe drumul desfundat.

Din lipsă de spectaculoase acţiuni de cavalerie, aşa cum probabil îşi dorise, Adolf Schreyer se putuse dedica imortalizării acestor scene pline de vivacitate care îi satisfăcuseră pe deplin propensiunea pentru rasa cabalină, strângând un bogat portofoliu de schiţe ce avea să le folosească multă vreme după aceea pentru lucrări finite.

Chiar dacă nu toate ilustraţiile din revista ce apărea la Leipzig pot fi atribuite acestor doi artişti, în

orice caz o parte a lor le aparţin cu certitudine. Totuşi, "Illustrirte Zeitung" era dependent de bunăvoinţa, sau relaţia contractuală cu alte publicaţii de profil, şi în special de "The Illustrated London News" care îi furniza majoritatea clişeelor la interval de câteva săptămâni de la data tipăririi iniţiale, procedeu des practicat în epocă.

Pentru chipurile celor doi domnitori români, Barbu Dimitrie Ştirbei şi Grigore Alexandru Ghica[91] sau al mitropolitului Nifon[92] fuseseră folosite portretele oficiale ale acestora, deja reproduse în revista londoneză[93].

Totuşi, se pare că redacţia dispunea, totuşi, de un corespondent care-i furniza, din când în când, desene originale de la malurile Dunării şi din oraşele riverane ori din Capitală. O asemenea imagine, datând din primele luni de război este **Post de pază rusesc la Giurgiu, în Valahia**, însoţind o sumară descriere a oraşului dunărean: "Giurgiu este un oraş din Valahia aşezat ceva mai încolo de oraşul întărit Rusciuk din Bulgaria. Giurgiu nu este altceva decât o adunătură de colibe murdare, construite din lut, cuprinzând însă o populaţie de 18.000 de suflete; el este portul Bucureştiului care se află la circa douăsprezece mile depărtare. La aproximativ opt mile de Giurgiu şi la aceeaşi depărtare de capitala Valahiei, nu departe de gura de vărsare a râului Argeş în Dunăre, se află Olteniţa, un punct strategic întărit, care a fost cunoscut la 11 noiembrie ca scenă a unei sângeroase lupte între ruşi şi turci"[94].

În intenţia de a familiariza cititorii cu aspectul

Capitalei, în numărul din 4 februarie 1854[95] sunt tipărite următoarele xilogravuri: **Mănăstirea Sfântul Gheorghe, Turnul lui Carol XII** (Turnul Colţei, n. A.S.I.), **Biserica Sfântul Ioan** şi **Vederea Bucureştiului, cartierul general al armatei ruse în Principatele Danubiene.**

La scurt timp după ce Anglia şi Franţa se implică în conflict declarând război Rusiei, în "Illustrirte Zeitung" apar noi imagini din ţinuturile româneşti. Calafatul fiind acum un punct fierbinte al evenimentelor, el trece pe primul plan al iconografiei: preluând gravura deja publicată în "The Illustrated London News" din 18 martie, sunt prezentate lucrările genistice din acel loc, sub titlul **Fortificaţia de la Calafat**[96]. Tot după schiţele lui Constantin Guys apărute în paginile revistei britanice provin şi ilustraţiile din numărul din 13 mai 1854[97]: **Fortul înaintat al întăriturii de la Calafat** (iniţial intitulat **După tunul de alarmă la Calafat**) – unde se vede un plan înclinat făcut din blăni groase de lemn pe care a fost urcat tunul în ambrazură, în jurul căruia stau trei turci, în vreme ce alţi camarazi, complet echipaţi, conversează la adăpostul parapetului – şi **Fortificaţia de la Calafat în timpul apropierii ruşilor pe 8 martie** – cu cei trei generali turci aşezaţi în mijlocul imaginii, discutând şi fumând cu sânge rece, în aşteptarea eventualului atac. (vezi fig. 40-41)

Tot un împrumut din revista londoneză e şi **Distrugerea Sulinei de englezi pe 17 iulie**, tipărit în numărul din 2 septembrie[98].

Luna septembrie adusese schimbări în evoluţia

războiului: Principatele Române fuseseră părăsite de ruşi şi ocupate de turci şi de austrieci. O imagine prezintă **Mănăstirea Cotroceni, cartierul general al muşirului Omer Paşa în Bucureşti**[99]. Într-un peisaj cu arbori şi multă verdeaţă s-a instalat bivuacul turcesc – soldaţii îşi gătesc mâncarea, fumează şi se odihnesc; în depărtare, pe deal, se văd puternicele ziduri ale mănăstirii unde se stabilise comandantul şi statul său major.

Portretul comandantului trupelor habsburgice, contele Johann Alexander Coronini-Cronberg este tipărit în numărul din 9 septembrie 1854[100]; pentru realizarea lui, gravorul a folosit o fotografie făcută de Ludwig Angerer în atelierul său vienez. (fig. 51) Generalul este surprins într-o poză lejeră, deloc marţială, stând cu braţele încrucişate pe piept şi privind, liniştit, spre dreapta sus. (fig. 52)

Un important eveniment a fost acela al revenirii domnitorului în ţară. O schiţă cu **Intrarea în Bucureşti a prinţului Barbu Dimitrie Ştirbei pe 5 octombrie** apare în numărul din 18 noiembrie[101]. (fig. 53) Ca de obicei autorul nu este menţionat. În urma cercetărilor noastre recente putem atribui această lucrare lui CAROL WAHLSTEIN (1795-1863), pictor, profesor de desen la Colegiul Sf. Sava şi conservator al Muzeului Naţional şi al Galeriei de Tablouri, fondată chiar de Ştirbei Vodă în 1851. În inventarul Pinacotecii, întocmit de noul său director, pictorul Theodor Aman, în 1864, la poziţia 70 apare menţionată **Întoarcerea Prinţului Ştirbei de la Viena, aquarele**[102]. Wahlstein oferise domnitorului această lucrare solicitând, în acelaşi timp,

aprobarea de a o relua în ulei, la dimensiuni monumentale. Din adresa Secretariatului de Stat către Eforia Şcoalelor, sub numărul 369 din 1 februarie 1856 – în care este reprodusă apostila domnească – nu reiese foarte clar dacă Ştirbei Vodă a avizat favorabil transpunerea în ulei a compoziției sau doar a acceptat acuarela pentru care, cu mărinimie, i-a acordat artistului o substanţială gratificaţie, dispunând expunerea ei publică: "D-lui Karol Valştain prin petiţia ce a supus Măriei Sale Domnului Stăpânilor, închinând un tablou care înfăţişează întoarcerea Mării Sale de la Viena în ţară, la 5 Octom. 1854, şi cu adăogită rugăciune din partea D-lui de a i se da voie să zugrăvească acest tablou în ulei, mare, pentru Muzeul Naţional, Măria sa a bine voit a da asupra acelei petiţii următoarea luminată rezoluţie: Tabloul se va trimite cu adresa Secretariatului Statului la Eforiea Şcoalelor ca să'l aşeze în galeriea sa, şi să arate a noastră mulţumire D-lui Valştain căruia îi slobozim şi gratificaţie lei cinci-mii-cinci-sute No. 5.500. (...)"[103].

Între timp, lucrarea a dispărut din colecţiile Pinacotecii, moştenite de Muzeul Naţional de Artă, şi doar această gravură din "Illustrirte Zeitung" dă o idee asupra ei. În curtea palatului – a cărui faţadă este redată în toate detaliile – Barbu Ştirbei, însoţit de generalul conte Coronini şi de statul major al acestuia trece în revistă trupele austriece şi salută drapelul imperial ce-i este prezentat. Pe treptele palatului se vede mitropolitul şi alţi câţiva ierarhi. În faţa lor este plasată fanfara armatei române şi trupele de infanterie, în mare ţinută,

cu căşti cu ţui şi steagul desfăşurat; în dreapta, un lăncier român călare, prin poza sa statuară, opreşte îmbulzeala populaţiei care îl aclamă pe domnitorul reformator, reîntors din exilul autoimpus – doamne cu rochii elegante, cu crinolină, domni în redingote, cu capetele descoperite, ţărani în straie albe, de sărbătoare, agitându-şi entuziaşti căciulile şi pălăriile, negustori şi boieri de modă veche, în caftane şi cu gugiumane de blană pe creştet, copii gălăgioşi şi curioşi. dau un aspect sărbătoresc scenei.

Programul primirii domnitorului fusese riguros stabilit în prealabil: pe 15 septembrie 1854. Sfatul Admninistrativ al Ţării Româneşti, convocat în şedinţă extraordinară. desemnase notabilităţile care trebuiau să îl întâmpine pe principele Barbu Ştirbei în principalele puncte ale traseului de întoarcere în ţară şi în Capitală. Astfel la Giurgiu, la coborârea de pe vasul cu care călătorea pe Dunăre, urmau să îl aştepte episcopul Buzăului. marele ban Constantin Ghica şi miniştrii de finanţe, de justiţie şi de externe; la bariera Bucureştilor, trebuiau să îl primească generalul Constantin Năsturel-Herescu. comandantul oştirii cu toate efectivele din subordine, şeful poliţiei, preşedintele Sfatului Orăşenesc şi toţi funcţionarii administraţiei locale iar la palatul domnesc de pe Podul Mogoşoaiei urmau să fie prezenţi Mitropolitul cu restul miniştrilor şi cu toţi boierii cu funcţii oficiale şi amploaiaţii îmbrăcaţi în uniforme de gală.[103 bis]

Pe aceeaşi pagină a revistei germane apare şi gravura cu **Primirea pe 16 septembrie la Bucureşti a**

armatei de ocupație austriacă sub comanda contelui Coronini[104] (fig. 54) – generalul imperial împreună cu Omer Pașa, în fruntea unui grup de alți generali și ofițeri superiori austrieci și turci toți în mare ținută – primii cu tunici albe și biocornuri cu penaj, ceilalți cu redingote cu broderii de aur pe piept – salută demnitarii ieșiți în întâmpinarea lor. Aceștia sunt îmbrăcați fie în uniforme de paradă, de tăietură europeană – fracuri cu fireturi, pantaloni albi și bicornuri – fie, dacă erau boieri veliți, în vechiul costum oriental, cu impozanta giubea îmblănită și gugiuman de samur. O mulțime pestriță, care în haine de ultimă modă, care în veșminte constantinopolitane, s-a strâns, curioasă, să-i vadă pe noii veniți și parada trupelor desfășurate mai în spate. Atmosfera este, însă, rece, reținută, lipsită de entuziasmul precedentei. Există diferențe și în felul de tratare; deși la fel de atent executată, scăderile stilistice sunt datorate mai degrabă gravorilor diferiți care au decalcat și tăiat în lemn desenul inițial decât autorului care este, fără îndoială, tot Wahlstein. De altfel, comentariul însoțitor, scris la persoana întâi și repetând detaliile desenelor, demonstrează în chip irecuzabil că îi aparține tot artistului. Bun vorbitor de limbă germană și având deja relații la Leipzig din vremea când, în 1826, își tipărea revista ilustrată "Bukarester Deutsche Zeitung", Carol Wahlstein putea fi un admirabil corespondent al redacției lui "Illustrirte Zeitung" pentru Țara Românească, așa cum o arată și acest text. Plin de culoare locală, scris cu nervul și pasiunea observatorului direct și al cunoscătorului concetățenilor și mentali-

tăţii acestora, articolul este la fel de expresiv ca şi ilustraţiile: "Deja cam de două luni se răspândise vestea întoarcerii prinţului Ştirbei la domnia ţării şi urma ca sosirea aici să fie cât de curând. Ştirea a declanşat o bucurie din inimă deoarece domnia sa anterioară dăduse atâtea dovezi de cunoaştere a tuturor raporturilor şi personalităţilor din ţară, de buna organizare a administraţiei, a jandarmeriei şi a învăţământului public, fapt ce indica înţelepciunea şi bunăvoinţa sa. (...) Încă în seara precedentă acestei zile atât de importantă pentru istoria Valahiei nu se vedea şi nu se auzea nimic de vreo pregătire grandioasă. Totuşi, în zorii zilei de 5 octombrie a început o alertă bruscă în garnizoana austriacă de aici: infanteriştii şi ulanii, în ţinută de paradă, alergau spre locurile lor de adunare şi se deplasară după aceea la bariera oraşului, Podul Beilicului, şi la celelalte locuri din oraş pe unde urma să treacă prinţul. La cuvântarea de primire ţinută de magistratul oraşului şi la răspunsul amabil al prinţului noi nu am fost prezenţi căci ne aflam în curtea palatului. Toată nobilimea ţării, capii bisericii, toate personalităţile militare de rang înalt, eforii învăţământului public şi profesorii, înalţii demnitari din toate culorile (cartierele oraşului, n. A.S.I.) aşteptau pe prinţ, parte la porţile palatului, parte în săli. Palatul prinţului nu se remarcă printr-o mărime deosebită sau printr-o ornamentică bogată ci prin delicateţea stilului şi prin curăţenia surprinzătoare a tuturor sălilor. De la stradă până la palat era plasată o divizie de grenadiri austrieci; vis-à-vis de aceasta, în corpul de gardă, o companie a miliţiei pământene în frunte cu fan-

fara militară şi cu fanfara cezaro-crăiască.

La ora 11 fix a apărut o companie de dorobanţi călări iar după aceasta o divizie de ulani urmată de funcţionărimea poliţiei cu prefectul lor şi. în sfârşit, veneau trăsurile înalţilor demnitari ai administraţiei locale: lângă trăsuri veneau comandanţii miliţiei pământene împreună cu alţi ofiţeri superiori. Când prinţul a sosit în curte. la coborârea din trăsură a fost primit de contele Coronini cu întreg statul său major, toţi împodobiţi cu înalte decoraţii. Mai multe doamne au primit-o pe prinţesă care, părând obosită, a fost condusă în apartamentele ei. Generalul Coronini l-a condus pe prinţ în frontul diviziei de grenadiri care au dat onoruri militare. Fanfara austriacă a cântat imnul naţional dar a tăcut când fanfara diviziei a intonat obişnuitul salut al generalului – atunci. înaltele personalităţi au ajuns în centrul trupei şi steagul austriac. împodobit cu frunze de stejar, s-a înclinat până la pământ în faţa prinţului. Această neaşteptată onoare a acţionat ca o scânteie electrică asupra întregii adunări – impresionată de acest semn de cinstire. fanfara valahă, drept mulţumire, a început să cânte imnul austriac. fără a primi ordin şi fără o înţelegere prealabilă. în mod spontan: entuziasmul a fost general, atât înaltele personalităţi cât şi poporul şi-au manifestat bucuria prin strigăte de ura ce nu mai puteau fi oprite; prin multe rugăminţi şi prin semne cu batista adunarea a fost. în sfârşit, adusă la tăcere. Apoi au fost trecute în revistă trupele valahe din ale căror urale se puteau vedea cât de bine le părea să-şi vadă capul patriei întors printre ei.

După aceasta, prinţul şi întreaga societate a intrat în palat. După terminarea acestui spectacol, înaltul cler şi miniştrii au intrat în antreu, cu feţele radiind de bucurie. Se vedea foarte clar pe chipurile lor că aceşti patrioţi erau mulţumiţi; mulţi participanţi au spus: Slava Domnului, acum suntem din nou împreună.

A doua schiţă reprezintă venirea austriecilor aici. Cam la 200 de paşi în faţa barierei Podului Mogoşoaiei se află o fântână într-o mică piaţă încadrată de salcâmi şi tei; acolo au coborât generalii de pe cai. Boierii de rang înalt s-au dat jos din trăsuri şi i-au salutat. Câţiva infanterişti valahi şi dorobanţi au ţinut poporul pe loc; trupele au defilat în jurul fântânii şi fanfara turcească a cântat imnul austriac. Fanfara austriacă a mărşăluit în fruntea trupelor. Aceasta a fost tot"[105].

IV

REPORTAJUL DE FRONT POPULARIZAT PRIN STAMPE

La informaţiile şi ilustraţiile din presă se adaugă şi gravurile difuzate de diverşi artişti puţin după ce avuseseră loc anumite evenimente importante. În majoritatea cazurilor avem de-a face cu serii de planşe care au o succesiune cronologică descriind fie fazele aceleiaşi lupte, fie o frescă a războiului derulată cinematic.

Litograful vienez MATTHIAS TRENTSENSKY (1790-1868) autor şi editor de fascicole cu soldaţi, costume populare sau animale din diverse părţi ale globului, destinate educaţiei şi recreerii active a tineretului, nu pierde ocazia să ilustreze şi evenimentele la zi. Astfel, în două planşe el reprezintă două momente ale **Bătăliei de la Olteniţa din 23 octombrie/4 noiembrie 1853**[105 bis] Lucrările sale par a fi nişte buletine de război, tipărite imediat după luptă, căci în partea de jos este tipărit un text explicativ, destul de substanţial, care lămureşte publicul în privinţa mişcării trupelor. Fără a fi dat autorul, ambele lucrări au consemnat pe ele, abreviat, "Skitzen a. d. Russ. Türk. Krieg" (Schiţă din războiul ruso-turc), "druck von E. Sieger" (Tipărit de E. Sieger), Herausg. v. M. Trentsensky in Wien" (Editat de M. Trentsensky la Viena). Dată fiind neutralitatea aparentă a Austriei şi nota de simpatie ce o arată pentru partea rusească, compoziţiile lui Trentsensky sunt sin-

gurele de acest fel care îi prezintă pe muscali într-o postură avantajoasă (chiar dacă, în realitate, ei pierduseră această luptă). Termenii folosiţi în textele însoţitoare sunt superlativi, evidenţiindu-se părtinirea autorului: "La comanda generalului Dannenberg, infanteria rusească înaintă în pas gimnastic, cu vitejescul ei sânge rece, către şanţurile duşmane, cu tot focul ucigător al turcilor care voiau să se menţină până la săparea tranşeelor". – este menţionat pe prima planşă, iar pe a doua este următoarea explicaţie – "Îndrăzneţul şi rapidul atac al ruşilor sub comanda generalului Dannenberg zăpăci pe turci. Cavaleria duşmană o luă la fugă şi se aruncă în Dunăre. (...)". Însuşi apelativul de "duşman" folosit pentru a-i desemna pe turci – care erau, de fapt, în cu totul alte relaţii cu austriecii – este simptomatic pentru nejustificata simpatie a lui Trentsensky pentru armatele ţarului, în total dezacord cu politica ţării sale. Litografiile sale sunt o fidelă transpunere a textului, trupele ruseşti ocupând aproape tot spaţiul paginii în vreme ce turcii sunt înghesuiţi, undeva, în marginea stângă, luptând în defensivă. Astfel, unul dintre principiile de bază ale picturii bataillliste – acela de a arăta de la început cine este stăpân pe situaţie – era pe deplin satisfăcut prin această convenţie general valabilă de gradare procentuală a suprafeţei şi de specificare a antitezei buni-răi. Pe lângă tentele de acuarelă aşternute ulterior, de mână, în unele zone era aplicat şi un strat de albuş de ou, pentru a da strălucire nuanţelor şi iluzia de vernisare a lucrării. Alte două stampe se referă la evenimentele din jurul cetăţii

Silistra: **Silistra. Atacul infanteriei ruse asupra unei tranşee turceşti** este o scenă alertă de luptă între trupele celor două forţe oponente, în vreme ce **Victoria turcilor asupra ruşilor la Silistra** prezintă parada învingătorilor. Astfel, un convoi de care, însemnate cu acvila bicefală, capturate de la adversari, sunt aduse în triumf, în fortăreaţă; două steaguri, luate ca trofeu, sunt purtate de un ofiţer şi de un infanterist al armatei regulate otomane; doi prizonieri ruşi, în mantale lungi, cu raniţele în spate şi căştile pe cap, urmează un tun ce a căzut în mâinile adversarilor; de pe metereze, garnizoana priveşte sosirea acestui cortegiu al trofeelor de război. Şi aceste două planşe sunt colorate şi însoţite de un text explicativ.

În aceeaşi manieră de jurnal de actualităţi apare şi o foaie volantă germană cu **Asaltul Silistrei**. Ea poartă lapidara atribuire "Geg. u. lith. v. Benseler" (desenat şi litografiat de Benseler), tipărirea şi editarea aparţinându-i lui A. Felgner din Berlin. Despre acest autor nu avem nici o informaţie privitoare la viaţa şi activitatea sa. Pare a fi un simplu meşter gravor cu o precară educaţie artistică, aproape naiv, care nu ştie să umple spaţiul lucrării cu imagini expresive, lăsând goluri inexplicabile şi care are dificultăţi în desenarea corectă a fizionomiei şi anatomiei umane sau cabaline. Ca şi planşele lui Trentsensky, şi aceasta are în partea de jos un text explicativ.

Un alt meşter despre care nu posedăm nici o relaţie este berlinezul UNTE care, la oarecare distanţă după lupta de la Olteniţa – ca dovadă că între timp se

ridicase un semn comemorativ – imprimă **Câmpul de bătălie de la Oltenița cu monumentul ofițerilor și soldaților uciși**. Titlul este scris în franceză și germană, semn că se intenționa o largă răspândire a stampei în toată Europa. Într-un peisaj liniștit – care nu amintește cu nimic sângeroasa încleștare ce avusese loc aici – se ridică un impozant trunchi de piramidă din pământ sub care odihnesc oasele celor căzuți. Pe o platformă protejată la margini de baluștri legați cu lanțuri se înalță un obvelisc surmontat de o urnă drapată. În jurul acestui gorgan modern au fost plantați pomi și s-a construit un gard. De cealaltă parte, o casă de țară, arătoasă, își îndreaptă foișorul chiar înspre acest memeto al unor vremuri tulburi. Pentru a anima puțin scena, au fost figurați doi cazaci călări care discută cu un drumeț cu toiag și cojoc pe umăr. Litografia este acuarelată de mână, într-un stil destul de fantezist – spre pildă, gorganul este roz. Pentru executarea acestui peisaj, autorul a folosit o fotografie, așa cum se menționează în stânga jos: "Nach einer Photographie lith. v. Unte" iar imprimarea făcându-se în tipografia fraților Delius (Druck b. Gebr. Delius).

O tipografie vieneză editează o serie de cinci litografii semnate de un anume Albrecht. Se pare că este vorba de un celebru pictor bataillist bavarez, ALBRECHT ADAM (1786-1862) care avea deja o lungă experiență în materie. La 23 de ani, în 1809, urmase pe front armatele franceze și bavareze aliate împotriva Austriei. Din schițele lucrate atunci va realiza multe pânze și gravuri de succes. În 1812 este onorat cu

titlul de pictor al curţii Bavariei. În lunga sa carieră va executa câteva importante lucrări cu subiecte din campania napoleoniană din Rusia (**Bătălia Moscovei: Napoleon înconjurat de statul său major**) sau din războaiele Imperiului Habsburgic din 1848-1849 (**Bătălia de la Novarra**; **Bătălia de la Custozza**: portretul ecvestru al generalului conte Joseph Radetzky von Radetz). La 72 de ani, cu toată vârsta înaintată, rămăsese totuşi stăpânit de curajul şi neliniştea creatoare a tinereţii şi avea să se alăture, în 1859. armatelor lui Napoleon III pornite în campania din Italia contra Austriei. Din aşa un palmares bogat nu putea lipsi nici Războiul Crimeii pentru care a lucrat următoarele planşe: **Lupta de la Olteniţa din 4 noiembrie 1853**; **Marea încleştare de la Cetate (pe 6 ianuarie 1854)**; **Apărarea Silistrei, 1854**; **Atacul principal al ruşilor asupra întăriturii înaintate de la Calafat**; **Cetatea Sevastopol**. Cu excepţia celei din urmă, care este o vedere plonjată asupra Sevastopolului, toate celelalte sunt scene de luptă bine închegate, corect desenate şi veridice, denotând o uşurinţă de expresie şi o obişnuinţă a autorului cu asemenea subiecte. Detaliile de recognoscibilitate ale combatanţilor celor două tabere sunt ireproşabile. Ne vom opri mai mult asupra **Marii încleştări de la Cetate** (fig. 55) – căreia presa nu i-a acordat, aşa cum s-a văzut mai sus, prea multă atenţie. În planşa lui Albrecht Adam este oferit alt unghi decât cel relativ neutru, plasat în punctul principal de vedere care permitea o dispunere la distanţe egale a combatanţilor şi surprinderea mişcărilor din ambele părţi, aşa

cum apărea în majoritatea compoziţiilor de acest fel. Aici, un grup de turci au închis o uliţă a satului Cetate, baricadându-se prin case şi plasând acolo un tun căruia îi aprind fitilul exact în momentul când ruşii au năvălit la celălalt capăt. Nizamii aşteaptă, calmi, apropierea duşmanilor: pe când unul dintre tunari dă foc, ceilalţi servanţi stau la posturile lor, în poziţii reglementare, gata de a pregăti următoarea salvă. Infanteriştii sunt gata să-şi primească adversarii: cu sânge rece îşi încarcă armele sau ochesc în tihnă, pentru a nu greşi ţinta şi a nu risipi muniţia. Alţii trec pe sub stâlpii unei case pentru a se avânta într-un contraatac la baionetă.

Din colaborarea a doi litografi relativ obscuri apare o mapă, foarte elegantă, cu 24 de planşe, intitulată **Episodes de la Guerre d'Orient**. Stampele cromolitografiate au fost tipărite la Paris de două institute de arte grafice de mare renume, precum Lemercier şi Jacomme et Cie. Unul dintre autori este MAX BEEGER, pictor, desenator şi litograf cu activitate internaţională, editându-şi lucrările atât la Berlin cât şi la Londra, New York şi Paris; de altfel însăşi naţionalitatea sa este necunoscută numele fiindu-i conotat într-o mulţime de variante: Beeger, Begeer, Beger, Beguer, Béguère. Celălalt autor este francezul ALBERT ADAM (1833-?), şi el pictor dar mai ales prolific litograf. În această suită de lucrări, Beeger preferă să execute compoziţiile navale fiind expert, după cum se poate constata, în desenarea corăbiilor şi în redarea mării sub toate aspectele ei, în vreme ce Adam se dovedeşte un excelent realizator de scene de luptă terestră, cu multe per-

sonaje, mişcări variate, pluriaxialitate, şi peisaje răvăşite, ce adaugă dramatism acţiunii.

Planşele au dimensiunile 27,6 x 38,4 cm şi poartă legende bilingve, în franceză şi engleză. Pentru a obţine subtilităţi cromatice este folosită o fontă în degradeuri, cu trei-patru nuanţe palide (cafeniu deschis-ocru-citron-albastru ceruleum; cafeniu-verde-roz-oranj; ocru-roz-albastru prusia; vernil-roz-albastru ceruleum) ce dau profunzime lucrării la fel ca legea tritonalităţii respectată cu atâta stricteţe de peisagiştii din vechime. Pentru a elimina egalităţile, uniformele şi celelalte amănunte erau colorate independent, cu ajutorul altei pietre iar pentru accente se intervenea, ulterior, cu acuarelă. Astfel, efectul final era deosebit de pictural, plasând această mapă pe primul loc al realizărilor plastice suscitate de Războiul Crimeii, multiplicate mecanic pentru o mai mare difuzare şi accesibilitate a amatorilor.

Beeger a executat toate marinele – în număr de 16 – şi doar două planşe a căror acţiune se desfăşoară pe uscat, dar şi acestea având Dunărea ca fundal. Ambele sunt nocturne în care autorul îşi demonstrează marea abilitate de a folosi eclerajul natural. Una este **Ieşirea cavaleriei turceşti din Calafat vis-à-vis de Vidin** şi-i reprezintă pe cavalerişti coborând o pantă domoală spre ţărm; soldaţii sunt îmbrăcaţi în burnusuri cafenii – unii au chiar glugile trase pe cap – şi-şi ţin carabinele în mâini, cu patul sprijinit de pulpă. Un post de observaţie este aşezat pe mamelonul pe lângă care trec ei – aceasta este, de fapt, o casă de pescar, cu un pătul alături şi năvodul întins afară, la uscat, pe o prăjină. O santinelă

priveşte scurgerea trupelor. Luna plină, uşor voalată de un nor subţire, se reflectă în apa fluviului şi luminează acoperişurile oraşului turcesc de pe celălalt mal. Ca sursă de inspiraţie, Beeger a folosit o schiţă a lui Constantin Guys, intitulată **Escadron de cavalerie** şi apărută în "The Illustrated London News" no. 673/March 18, 1854, prelucrând-o însă substanţial prin deschiderea peisajului spre Dunăre şi modificarea zilei în noapte. Cealaltă lucrare este **Tunul de alarmă la Calafat** pentru care a folosit desenul omonim al lui Guys din "The Illustrated London News" no. 679/April. 22, 1854, preluat şi de "Illustrirte Zeitung" no. 567/13 Mai 1854 sub titlul **Fort avansat al întăriturii de la Calafat.** Imaginea este inversată de Beeger ca în oglindă, fapt ce denotă o decalcare. Dar artistul a intervenit mult asupra schiţei reducând numărul personajelor, schimbându-le compunerea şi adăugând nota romantică a clarului de lună şi a nostalgiei soldaţilor de gardă. Nocturna este de o fermecătoare sensibilitate, contrastând cu starea de război: luna plină, străbătută orizontal de un norişor, face să lucească undele iar Vidinul este cufundat în somn şi linişte. Lângă tunul ridicat pe parapet se află un nizam cu tot echipamentul iar doi camarazi, mai lejer îmbrăcaţi, privesc visători apa argintie şi malul dimpotrivă de care îi legau atâtea amintiri. Mai jos, adăpostiţi de parapet, în stânga, stau nişte soldaţi, vorbind sprijiniţi în arme iar în dreapta. alţii, strânşi în jurul focului, unde se încălzesc, fumează, îşi fierb cafeaua într-un ibric şi o beau. Unul doarme pe un maldăr de fân, lângă puştile aşezate în piramidă.

Efectul de lumină naturală-lumină artificială este încântător şi conferă un sentiment de chietudine scenei, roşul din prim plan, cu întreaga lui căldură prietenoasă contracarând dominanta de albastru rece din rest.

Din toată seria doar cinci planşe aparţin lui Albert Adam şi, pentru că necesitau o execuţie mai lejeră, cu mai multe curbe şi contorsionări de trupuri decât riguroasele desene de corăbii ale confratelui. a fost schimbat şi institutul de arte grafice destinat să le execute, apelându-se la Lemercier. Pentru **Moartea lui Ismail Paşa la Calafat** (fig. 56) a fost ales momentul cel mai spectaculos al căderii de pe cal a generalului plasat în mijlocul compoziţiei cu furioase şarje a cavaleriei otomane. **Campamentul de la Şumla. Casa statului major turc** este un peisaj citadin extrem de agitat, cu multe personaje care circulă: başibuzuci, nizami, negustori, cai şi tunuri, căruţe cu baloturi, ofiţeri călări şi pe jos. precum şi o trup care dă onorul. **Apărarea Silistrei** este o scenă tumultoasă în care ruşii, ca o masă compactă de căşti şi baionete, înaintează printre cele două fortificaţii din care se trage puternic asupra lor. Totuşi, asediatorii au ajuns la gabioanele unei baterii şi forţează înaintarea. Un ofiţer care comanda atacul şi trecuse parapetul, cade străpuns de baioneta unui nizam; în acelaşi timp, în cealaltă parte, un ofiţer turc este doborât de explozia unui obuz. Dacă în această compoziţie s-a dorit cuprinderea întregului front al rezistenţei turceşti. în **Trecerea Dunării la Turtucaia** (fig. 57) unghiul de vedere este mult mai restrâns: pentru că forţarea fluviului s-a făcut în zori de zi, cerul este oranj, ca la răsărit,

iar dominantele calde persistă peste tot pe trupurile şi armele combatanţilor. După ce au trecut un pod improvizat – deasupra căruia se sparge chiar în acel moment un obuz – ruşii se arată dintre trestii. Dar turcii, deja preveniţi de încercarea adversarilor, îi primesc cu foc: un gornist sună atacul iar ofiţerul comandant, călare, cu sabia ridicată, îşi îndeamnă oamenii. Tensiunea clipelor acestea este accentuată şi de sângeriul paletei – calul, pantalonii albi ai nizamilor, pământul, iarba şi apa au reflexe roşiatice. Anatomia cabalină şi mişcările alerte ale luptătorilor sunt admirabil redate; la fel de impresionantă prin atenta observare a chipurilor este fizionomia turanică a apărătorilor, cu nasuri acviline şi pomeţi proeminenţi, extrem de expresivă. O ultimă lucrare, la fel de animată, datorată lui Adam, este **Retragerea ruşilor din Giurgiu** (fig. 58): trupele imperiale pleacă în ordine dar în mare grabă, pe o vreme urâtă, cu cer întunecat şi furtună. Atelajele artileriei se încurcă între briştile ofiţerilor superiori şi tarantasele cu răniţi. Doi grenadiri din gardă, călări, se grăbesc să ajungă din urmă trăsura unui general căruia îi slujesc de escortă; ei trec în trap pe lângă toboşarii infanteriei ce păşesc încet, împovăraţi de echipament, sprijinindu-se în toiage. În planul secund se observă unităţile de lăncieri şi cazaci, în deplasare compactă. Cromatica este deosebit de bine susţinută: doar primul plan vibrează de intensităţi mai puternice plasate pe uniforme, dar şi ele sunt ponderate de lumina săracă a zilei mohorâte care învăluie totul; în fundal se citeşte doar câte o siluetă mai accentuată sau o sclipire de baionetă ori cască în masa

regimentelor ce înaintează tăcute; restul este ocru pământiu, la fel ca praful ridicat de copite, de roţi şi cizme.

FRANÇOIS CONSTANT MÈS (? – 1905), tânăr litograf şi pictor de scene bataillіste ce abia debutase la Salonul din Paris în 1852, tipăreşte planşa **Silistra 29 mai, dimineaţa**. Legenda este trilingvă – franceză. engleză şi spaniolă – fapt ce demonstrează intenţia autorului de a da o cât mai mare circulaţie acestei litografii colorate. Textul explicativ este, însă. doar în franceză şi engleză: "După paisprezece zile fără succes, ruşii, animaţi de o fanatică ardoare, dau un asalt decisiv asupra redutei Arab Tabia; ei trec şanţul, urcă în confuzie parapetul, o companie a reuşit să se strecoare, om după om, printr-o ambrazură de tun şi intră în incinta pe care se cred deja stăpâni". Compoziţia redă exact acest moment: un grup de soldaţi ruşi încearcă să treacă parapetul, îndemnaţi de un ofiţer cu capul descoperit. Prin fum se văd turcii contraatacând în şiruri strânse. Autorul s-a semnat în colţul din dreapta jos al lucrării dar numele său apare menţionat şi pe marginea din stânga jos – "Mès del. et lith". – iar în cealaltă parte apare menţionat atelierul unde a fost executată – "Lith. de Turgis à Paris".

Tot de această fortăreaţă mult disputată între beligeranţi a fost atras şi JOSEPH-LOUIS-HIPPOLYTE BELLANGÉ (1800-1866) în litografia sa de mari dimensiuni – 42.9 x 53 cm – intitulată simplu **Silistra**. Reputatul artist parizian avea deja o vastă experienţă în domeniul artei bataillіste – intrase foarte

tânăr în atelierul baronului Antoine-Jean Gros şi se împrietenise cu Nicolas Charlet care l-a influenţat foarte mult îndreptându-i interesul spre pictura istorică, spre planşele cu uniforme şi tipuri de militari din armata lui Napoleon I. Pentru cunoştinţele sale în materie este invitat să lucreze la amenajarea muzeului militar de la Versailles. În 1834 a fost răsplătit cu Legiunea de Onoare în grad de cavaler iar în 1861 avea să o primească pe aceea de ofiţer.

Litografia **Silistra** prezintă o compoziţie dramatică a retragerii în stilul eroic al lucrărilor dedicate de Charlet şi Raffet campaniilor primului imperiu francez. Tunurile sunt împinse cu mare greutate de soldaţii ruşi iar caii sunt nemilos bătuţi pentru a urni afetul şi chesonul. Soldaţii valizi îi cară pe cei răniţi. Peste tot, pe jos, sunt răspândite, în mare dezordine, arme, căşti, cartuşiere, ghiulele, printre morţii şi răniţii lăsaţi în locul unde au căzut, fapt ce dă un aer dezolant scenei. Pe un deal, generalul priveşte în depărtare, cu ochianul, mişcările inamicului, asistat de alţi doi ofiţeri superiori. Garda sa de cazaci aşteaptă, respectuoasă, la baza colinei. Inegalabilele calităţi de litograf artist ale lui Bellangé se observă şi în măiestria cu care gradează griurile de la primul plan, unde tonalităţile sunt puternice, întunecate, spre fundal, unde acestea pălesc pentru a accentua profunzimea lucrării. Autorul s-a semnat în dreapta jos "H-te Bellangé 1854". Independent de data trecută după numele său, se pare că lucrarea a fost executată chiar în timpul campaniei, la scurt interval după luptă, folosind informaţiile furnizate de presă, aşa cum

arată şi citatul de dedesubt: "Dacă ar fi voit, Colosul din Nord ar fi putut pune mâna cu uşurinţă pe Silistra; dar, în dorinţa sa de a păstra relaţii de bună vecinătate cu prietenul său, împăratul Austriei, a consimţit să ridice asediul, să evacueze Valahia şi câmpurile înmiresmate ale Dobrogei, şi dacă este rugat frumos, el va retraversa Prutul. (Ziarele pretind că aceste ştiri sunt false). Totuşi, această retragere de bunăvoie şi această uşoară evacuare constituie un caz cu totul particular; generalul Piedenezcoff a crezut prudent să privească cu luneta dacă turcii nu vor fi atât de laşi încât să-i hărţuiască spatele. (Jurnalul de operaţiuni al asediului Silistrei de Osman Blagnala, sergent de artilerie în garnizoana acestei cetăţi prost fortificate)".

Celebrul litograf vienez CARL LANZEDELLI (1806-1865) realizează o suită de planşe cu scene petrecute la malurile Dunării. Foarte riguros, autorul nu uită aproape niciodată să dateze evenimentul ilustrat. **Lupta de la Cetate pe 7 ianuarie 1854** este o prelucrare şi dezvoltare a compoziţiei lui Constantin Guys din "The Illustrated London Nwes" no. 669/February 18, 1854. **Ciocnire la Giurgiu pe 7 iulie 1854** este o lucrare animată, plină de tensiunea confruntării: turcii au trecut fluviul luându-i prin surprindere pe ruşi. În mijlocul planşei, un ofiţer ţarist, călare, îşi încurajează oamenii să reziste; dar aceştia par cam descumpăniţi şi dezorganizaţi, pregătindu-se să fugă. Şi **Asediul Silistrei 1854** este o scenă dramatică de luptă în care ruşii atacă dinspre stânga o fortificaţie în care turcii rezistă cu îndârjire, descărcându-şi puştile şi pistoalele la adăpostul

gabioanelor; unul loveşte cu sabia pe un infanterist avansat. Între nizamii în uniforme regulamentare, de tăietură europeană, se distinge şi un başibuzuc cu turban şi straie pestriţe. Alte trupe ruseşti sosesc din spate, cu scările pregătite pentru a escalada parapetul. Partea stângă a planşei este ascunsă de fumul exploziilor – rezolvare obişnuită pentru artiştii care nu fuseseră martori la evenimente şi, necunoscând configuraţia terenului. nu voiau să se compromită cu detalii ce le-ar fi putut deconspira ignoranţa.

Toate aceste trei planşe au fost imprimate în tipolitografia lui M. Bäcker, aşa cum precizează inscripţia din dreapta jos – "Gedr. bei M. Bäcker" – în vreme ce în stânga este trecut autorul – "Lit. v. C. Lanzedelli".

Există şi o variantă a ultimei planşe, executată în tipografia artistului, menţionată pe marginea de jos, împreună cu adresa: "Druck u. Verlag v. C. Lanzedelli, Wieden, Wienstrasse No. 883 in Wien". Aici apar câteva diferenţe: apărătorii sunt în totalitate başibuzuci îmbrăcaţi sumar, cu braţele goale, cu şaluri şi turbane pe cap; în locul a cărui tratare a fost atât de abil escamotată prin învăluire în fum, apare un deal pe care este plasată o baterie rusească iar în vale se desfăşoară trupele ţarului, într-o ordine perfectă, înaintând cu steagul în vânt.

O ultimă lucrare de Lanzedelli – tipărită de data aceasta în atelierul lui Jacob Löder – este **Intrarea trupelor cezaro-crăieşti în Bucureşti pe 6 septembrie 1854**. (fig. 59) Faţă de compoziţia lui Carol Wahlstein care fusese martor ocular şi surprinsese tocmai primirea – oficială dar rece – făcută armatei de ocupaţie,

Lanzedelli realizează o scenă imaginară în care voia să evidenţieze tocmai contrariul, entuziasmul popular şi strălucirea spectacolului oferit de noii veniţi localnicilor bucuroşi de oaspeţi. Contele Coronini şi Omer Paşa, călări pe superbi armăsari pursânge, conduc o mândră cavalcadă de generali şi ofiţeri superiori de toate armele (lăncieri, dragoni, cuirasieri, husari) prin faţa mulţimii. O trupă de infanterie, cu spatele la privitor, dă onorul. În prim plan, un husar îşi struneşte calul nărăvaş ce se ridică în două picioare speriind un câine care traversează spaţiul, în fugă. Grupul de militari este primit de mitropolit, înveşmântat în odăjdii şi sprijinit în cârjă, alături de alte oficialităţi şi de o mulţime de steaguri tricolore şi prapuri. În dreapta sunt mai mulţi oameni din popor care aclamă, cu capetele descoperite. Se remarcă un ţăran ce-şi agită, frenetic, căciula deasupra capului şi care poartă o frumoasă ipingea brodată cu motivul coarnelor berbecului, pe care Lanzedelli o preluase dintr-o litografie mai veche a lui Leopold Wüllner din seria planşelor cu "Costume valahe", reprezentând un **Bărbat din Ploieşti**, şi pe care o mai folosise odată, într-o altă lucrare în care recompusese două personaje desenate de cel din urmă[106].

Cum era firesc, şi în partea rusă s-a creat o iconografie destul de bogată. Nu avem informaţii despre vreun artist care să fi urmat trupele pe front. WILHELM GEORG TIMM (1820-1895) – menţionat uneori cu prenumele de Vasili – pictor şi litograf leton, era editorul unei reviste ilustrate din St. Petersburg şi dădea constant imagini de pe câmpul de luptă. Timm avea o

explicabilă înclinaţie spre scenele bataillisteOF pentru că. după studiile la Academia de Artă din capitala Rusiei mersese la Paris şi se specializase în pictură istorică în atelierul lui Horace Vernet. Între 1851 şi 1862, Timm publică "Russki Hudojestvenii Listok", cu apariţia trilunară, în care tipărea desenele sale sau ale altora, gravate de A. Münster. Subiectele inspirate de Războiul Crimeii erau destul de variate, urmărind evoluţia evenimentelor. În 1853 apare compoziţia cu **Navele "Ordinarets" şi "Prut" atacând fortăreaţa turcească de la Isaccea** pentru ca, în 1854, să dea publicităţii cele mai multe imagini legate de conflictul derulat la Dunărea de Jos: **Câmpul de luptă de la Olteniţa, Panorama Silistrei, Pod peste Dunăre, Tranşee turceşti la Silistra, Cortul generalului la Silistra** şi **Patru scene din Babadag**. În sfârşit. în 1854. inserează două portrete într-un peisaj: **Prinţul Gorceakov şi generalul Kotzebue lângă Giurgiu**. Litografiile lui Timm aveau o tentă generală caldă conferită de fonta ocru pe care o imprima lăsând petele albe necesare sugerării luminii exploziilor şi fumului. Cu un impecabil finisaj şi o deosebită atenţie asupra detaliilor. stampele sale de mari dimensiuni – 35.5 x 49,3 cm – aveau atât finalitate informativă asupra situaţiei de pe câmpul de luptă cât şi artistică, fiind investite cu multă plasticitate. **Panorama Silistrei** este o vedere amplă asupra fortificaţiilor şi peisajului înconjurător. obiectivele fiind menţionate pe marginea de jos a planşei "Fortul Arab Tabia, Fortul Abdul Medjid, Silistra, Dunărea". În prim plan sunt plasaţi nişte infanterişti în bivuacul lor, stând

pe pietre sau pe jos, fumând şi vorbind. Armele sunt aşezate în piramidă de ele fiind agăţate cartuşierele şi în baionete sunt puse căştile de piele cu garnituri de alamă. Un cazac călare li se adresează celor adunaţi lângă puşti. Ceva mai departe sunt caii unei unităţi de cavalerie, legaţi la conovăţ. În vale sunt întinse corturile trupelor de asediu. Dunărea curge lin, pe undele ei plutind corăbii. În depărtare se vede Silistra, bombardată violent de pe celălalt mal. Întreaga scenă este de o mare forţă evocatoare şi dă o idee despre talentul deosebit al acestui artist care a prezentat războiul de pe poziţia patriei sale.

Un alt artist rus care a reflectat în opera sa acest război a fost NIKOLAI BERG dar el, alăturându-se armatei care apăra Sevastopolul, a documentat numai campania din Crimeea publicând **Albumul Sevastopolului** în 1858 şi un volum memorialistic **Note despre asediul Sevastopolului**. ALEXEI PETROVICI BOGOLIUBOV (1824-1896), pictor de marine şi gravor, a executat o litografie cu **Atacul Isaccei de pe Dunăre 11 octombrie 1853**, aflată la Muzeul Marinei din St. Petersburg.

În timpul ocupaţiei ruseşti a Iaşului, ALEXANDRU ASAKY (1820-1875) editează o litografie cu portretul prinţului Mihail Dimitrievici Gorceakov. (fig. 60) Generalul este prezentat figură întreagă într-un peisaj, cu o hartă aşezată pe un bolovan. În spatele său este o scenă de luptă, cu nori de fum şi nişte artilerişti ce încarcă un tun. Alăturarea este cam ciudată pentru că generalul pozează, cu fatuitate, îmbrăcat în uniforma sa

de mare ţinută. Capul îi este descoperit pentru a i se vedea trăsăturile cu toată claritatea, însă bicornul sau casca nu se află alături, aşa cum ar fi fost firesc (cu atât mai mult dacă s-ar fi aflat chiar pe câmpul de luptă). Este evident că autorul a recurs la o licenţă cu iz alegoric prin plasarea tunarilor în imediata apropiere a comandantului lor suprem, voind să sugereze starea de război din acel moment şi importanţa acestui strateg pentru derularea evenimentelor. Lucrarea nu este semnată dar stilul este inconfundabil al lui Alexandru Asaky iar imprimarea s-a făcut în Institutul Albina unde era cel mai apropiat colaborator al tatălui său, Gheorghe Asaki. Legenda este scrisă în franceză: "L'Aide de camp Général Prince Michel Gortschakoff". În partea de jos apare precizat locul şi anul tipăririi: "assy Inst. de l'Abeille 1854".

Pentru a-şi informa publicul, litograful bucureştean WILHELM BREIHA scoate câteva planşe mari cu subiecte din Crimea: **Privire generală asupra teatrului şi războiul la Sevastopolu** şi **Panorama Sevastopolului dinpreună cu tornul Malakofu, linia fortificaţiilor, Redanul cel mare şi c. l. l., Mamelonul Verde luat de franţuşi şi carierele de englesi, la 7 iunie**. Acestea nu sunt nişte lucrări de artă şi autorul, destul de modest în ceea ce priveşte posibilităţile plastice, nici nu a voit aşa ceva ci doar o prezentare veridică a câmpului de luptă. Ambele litografii sunt nişte vedute **à vol d'oiseau** a ţinutului, de fapt nişte hărţi pe care este precizat fiecare obiectiv, fie numerotat şi cu trimitere la o legendă, ca în primul caz, fie scris direct pe el, ca în

cel de-al doilea. Aici apar figurate chiar şi personaje, extrem de schematic redate, dată fiind mărimea planşei. În stânga apare steagul britanic, în dreapta cel francez, iar în jur sunt desenaţi soldaţii celor două naţiuni. Micşorarea perspectivală a acestora este bine precizată deşi restul peisajului, fiind tratat la aceeaşi intensitate de negru, fără voalările date de depărtare, face să fie greu de apreciat distanţa şi nu sugerează deloc profunzimea. În aceeaşi manieră este tratată şi planşa cu **Luarea cu asalt a Turnului Malakoff.**

O altă imagine cu **Asaltul la Turnul Malakoff, 18 iunie** apărea, ca un supliment şi cadou pentru cititorii "Calendarului vestitului astrolog Kazamia pe anul bisect 1856". Litografia fusese împăturită pentru a se potrivi la dimensiunea redusă a acelei publicaţii. Încă o stampă, inclusă în acelaşi volum, este **Înmormântarea Împăratului Nicolae I, 11 Martie**. Nici una dintre aceste planşe nu are precizat autorul sau atelierul în care au fost executate. Pentru că recentele evenimente suscitau încă interesul publicului, editorii preluaseră şi traduseseră din franceză trei materiale, semnate de Alfred de Esscard, în care erau creionate personalităţile şi faptele a trei dintre cei care jucaseră un rol important în acest "Conflict Oriental": sultanul Abdul Medjid şi iluştrii săi comandanţi de oşti Omer Paşa şi Iskender Bey.

V
THEODOR AMAN ŞI RĂZBOIUL CRIMEII

În primăvara anului 1854, tânărul THEODOR AMAN (1831-1891) aflat la studii la Paris, era atras de compoziţiile bataillisle iar deschiderea ostilităţilor chiar la fruntariile ţării sale nu-l putuseră lăsa insensibil. I se oferea, astfel, prilejul să-şi demonstreze măiestria şi să atragă atenţia publicului cu o pictură inspirată de stricta actualitate, de evenimente în care toată lumea era interesată. Ca subiect şi-a ales cea mai recentă victorie turcească – **Bătălia de la Olteniţa**.

Mai sus am analizat felul în care această confruntare armată a fost redată de mai mulţi litografi în lucrările lor create din imaginaţie şi din relatări mediate, fără a fi martori oculari la încleştare căci, la acea dată incipientă a războiului, corespondenţii de presă occidentali încă nu ajunseseră pe teren, la Dunărea de Jos. În aceeaşi situaţie se afla şi Aman dar probitatea sa profesională îi dicta sa fie cât mai corect şi, chiar dacă nu ştia cum arăta locul, încerca măcar să nu-şi dezinformeze publicul în privinţa detaliilor mai pregnante, precum uniformele combatanţilor la care toţi erau receptivi. Nu se simţea suficient de sigur pe amintirile sale juvenile din 1848 când, atât ruşii cât şi turcii se aflaseră în Bucureşti şi le putuse observa echipamentul. De aceea apelează la prietenul său Barbu Iscovescu spre a-i furniza documentaţia necesară. Acesta se afla încă la

Constantinopol, ca “oaspete” al sultanului şi, datorită celebrităţii de bun portretist pe care şi-o câştigase, avea relaţii în cercurile cele mai înalte. Însuşi **seraskierul** (ministrul de război) îi pozase[107] iar Aman îi furnizase rama necesară încadrării pânzei chiar din capitala Franţei. De această preţioasă legătură se şi prevala el atunci când, într-o scrisoare, îi cerea lui Iscovescu să-i facă schiţe cu nizami şi întregul lor echipament: “Eu sunt foarte ocupat căci am început un tablou ce reprezentează Bătălia de la Olteniţa. După cum ştii îmi place a face sugeturi războinice. La 1848, fiind în ţară, am avut ocazia să studiez şi pe Turci şi pe Ruşi (...) Aici am găsit costumele, dar am aflat că Turcii, în loc de spenţer, poartă tunică şi braţelete albe. Aşadar, te rog să faci bine să lucrezi pentru amicul tău două-trei zile. Adică să-mi trimiţi un soldat de infanterie de faţă şi de dos. Să le faci după natură şi trecându-le pe o hârtie subţire să le colorezi foarte puţin, ca să ştiu ce culoare au (...). Figurile foarte mici, de un deget, să-mi faci asemenea şi «le drapeau turc» căci îmi trebuie asemenea. Scrie-mi de puştile turceşti sunt cu capsulă sau cu cremene? Când vei chiema soldatul turc să pozeze, să-i zici să fie în costum de campagne. De vei putea să-mi faci un crochiu «le drapeau russe» mă vei îndatora. Tu cunoscând pe serasquier o să faci toate astea cu înlesnire. Te rog şi de un crochiu de comandant de infanterie, asta să fie de faţă numai. Îţi făcui un desen de poza ce trebuie să-i dai şi să bagi de seamă mai mult la detaliuri, trecându-i asemenea o apă de văpseală. Să zici serasquierului că eu am comandat cadrul pentru portre-

tul ce ai făcut şi de aceea pretind să-ţi înlesnească toate astea. Pe lângă aceasta aştept şi poveţele tale. Tot ce mă contrariază mai mult este poziţia şi fortul Turtucaei care o să fiu silit să le acopăr cu fumul tunurilor. Să bagi de seamă ca soldatul să aibă sacul, gibernul şi tinicheaua de pus apă. Să ridici pantalonul unui soldat ca să văd ce formă are şosura, am să fac unii cu pantalonul sumes. Aştept toate crochiurile cu nerăbdare. Eu am şi început pe pânză, căci ansamblul îl cunosc foarte bine"[108]. Schiţele primite îl ajută foarte mult, aşa cum va recunoaşte într-o altă scrisoare către prietenul său aflat în exil[109].

Tabloul are un succes deosebit iar autorul său îşi câştigă o foarte bună reputaţie, aşa cum descrie el însuşi într-o epistolă către fratele său mai mare, Alexandru, în care inserează şi câteva citate din presă: «Timp de câteva zile Bulevardul Montmartre a fost literalmente obturat de o mulţime avidă de a profita, la vitrina casei Goupil et Cie, de prezentarea gratuită a unuia dintre succesele cele mai impresionante ale războiului din Orient. Dl. Aman, din Valahia, a reprodus cu un penel abil bătălia de la Olteniţa. Acest tablou destinat M.S.S. Sultanul este pictat cu un sentiment care, pentru un valah, îşi găseşte sorgintea pur şi simplu în ura faţă de Ruşi şi într-o profundă recunoştinţă pentru Turci (sic). Validat cu generozitate, va ajunge la Constantinopol ca prima pagină a unei epopei din care sperăm că fiecare cântec va forma povestirea unor strălucite victorii.» ("Le Constitutionel" 20 Avril 1854)

«Un tablou semnat Aman din Valahia a atras

mulţimea timp de mai multe zile la vitrina D-lui Goupil pe bulevardul Montmartre. Acest tablou care face onoarea talentului şi patriotismului autorului său, este destinat, ni se zice, M.S.S. Sultanului.» ("Le Patrie" 21 Avril 1854)[110]. Cu toate aserțiunile lor nefondate în ceea ce priveşte motorul real al creației lui Aman – dar care convergeau cu viziunea politică a Franței din acel moment – aceste două notițe arată în chip elocvent marele interes de care s-a bucurat lucrarea artistului. Este sfătuit de Adolphe Billecocq, fostul consul al Franței în Principatele Române, să ofere pânza sultanului Abdul Medjid şi, în acest scop, o expediază la Stambul prin intermediul ambasadei turceşti de la Paris. Dar pictura are de aşteptat destul de mult onoarea de a fi vizionată de slăvitul padişah. Într-o scrisoare de la Constantinopol a lui Alexandru Cristofi către Christian Tell, la Smyrna, datată 28 august 1854, se precizează: "(...) tabloul lui Aman se află tot în cutie şi la pórtă – Iscovescu de 8 luni[111] a dat tabloul Oltenița Sultanului şi pênă acum nu are nici un respuns"[112]. Din aceasta reiese că tot Barbu Iscovescu fusese cel care, prin relaţile sale înalte, facilitase parcurgerea tuturor treptelor ierarhice şi birocraţia imperială inerentă pentru ca pictura să fie acceptată la Sublima Poartă.

Între timp. Aman se deplasase personal în capitala imperiului – unde ajunsese pe 27 iulie – dar mai avea de aşteptat şi el încă două luni până să fie primit în audiență de sultan. Lucrarea este apreciată de acesta şi artistul este răsplătit cu 20 de mii de lei de hârtie şi promisiunea acordării ordinului Medjidie. Toate amănuntele

călătoriei şi audienţei i le relatează fratelui său mai mare, Alexandru, într-o scrisoare redactată, în luna octombrie, la bordul bastimentului "Indus" cu care i se oferise posibilitatea să călătorească în Crimeea[113]. Acelaşi Cristofi îl ţinea la curent pe Tell cu toate noutăţile din capitală legate de conaţionalii aflaţi acolo. Pe 2 octombrie 1854 îi scria: "Turcii a dat d. Aman 12 mii lei, şi pentru decoraţia la quare ţinea mult, i-a zis să dea o chîrtie (cerere, n. A.S.I.)"[114]. Informaţia privind suma de bani nu corespunde cu aceea pe care însuşi pictorul o comunicase în epistola către fratele său, dar este posibil ca mărimea ei reală să nu fi fost destăinuită celorlalţi români cu care avea legături.

Călătorul contemporan prin Istanbul este impresionat să descopere pânza lui Theodor Aman la loc de cinste, în mijlocul galeriei de picturi istorice de la Dolmabahcé Sarayi, cu atât mai mult cu cât, până în 1990 – data la care noi am depistat-o în acel loc – ea era considerată iremediabil pierdută[115]. Între celelalte lucrări inspirate de trecutul furtunos al Imperiului Otoman, datorate diverşilor artişti locali sau străini, **Bătălia de la Olteniţa** atrage atenţia în mod special atât prin dimensiunile apreciabile – 128 x 194 cm – cât şi prin compoziţia foarte închegată şi mişcările alerte ale încleştării, accentuate de tonalităţile întunecate şi pâcla fumului prin care lucesc, metalice, armele. Vizitatorul român se va simţi, desigur, tulburat găsind semnătura unui conaţional de acum un veac la aşa mare depărtare de ţară. Tabloul este etichetat cu numele autorului, anii vieţii sale şi titlul.

Casa Goupil a girat litografierea picturii. După ştiinţa noastră în România nu există decât doar trei exemplare ale acestei litografii, unul păstrat la Muzeul Theodor Aman din Bucureşti şi alte două la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj. Este o planşă mare (32,1 x 49.8 cm) executată în cretă litografică de către A. Bayot la Imprimeria Lemercier. Poartă legenda "Bataille d'Oltenitza gagnée par les Turcs, le 4 Novembre 1853". (fig. 61) În stânga jos este consemnată atribuirea "Peint par AMAN de Valachie", iar pe exemplarul din Bucureşti autorul a scris cu propria-i mână, cu tuş, "M.S. Sultanul posedă originalul". Cu plăcerea sa pentru mişcări violente şi poziţii pluriaxiale, artistul a realizat o scenă plină de dramatism. În centrul compoziţiei, un ofiţer turc îşi îndeamnă oamenii cu sabia scoasă. Este urmat în fugă de doi infanterişti – pentru cel din faţă se vede clar că a fost folosită schiţa aflată în Muzeul Aman reprezentând un nizam complet echipat, surprins în pas alergător, aşternută în creion pe hârtie albastră (fig. 62); doar poziţia puştii a fost schimbată. în loc să fie ţinută cu ambele mâini în dreptul pieptului, în litografie apare cu ea cumpănită într-o singură mână. În spatele lor vine puhoi de armată otomană, cu toboşarul şi trompetul în frunte. Ei calcă peste multe trupuri de morţi şi răniţi, peste arme, raniţe şi căşti abandonate. Ruşii sunt concentraţi în partea stângă şi, pentru a apărea evidentă înfrângerea lor, sunt arătaţi în defensivă sau chiar căzuţi sub loviturile adversarilor. Exact aşa cum îi relatase lui Barbu Iscovescu, pentru a evita detaliile de relief şi de arhitectură, Aman a acope-

rit centrul imaginii cu un nor de fum gros care însă dă veridicitate acţiunii. Turtucaia apare extrem de puţin, în dreapta, sugerată de câteva elegante minarete, plasate pe malul Dunării. Întreaga lucrare a fost trasă pe o fontă ocru în care s-au păstrat zonele albe ale norilor, fumului şi exploziilor, fapt ce dă efecte de mare picturalitate[116].

Bătălia de la Oltenița fusese lucrată în atelierul parizian al lui Aman cu ajutorul materialelor informative trimise de Iscovescu. Artistul dorea să vadă, totuşi, cu proprii ochi combatanţii şi locurile luptelor din Crimeea. Ocazia nu întârzie să se ivească şi, la bordul unui bastiment franţuzesc, "Indus", se deplasează la Sevastopol. Într-o altă epistolă, datată 16 octombrie, Alexandru Cristofi îi scria din nou lui Christian Tell: "D. Aman a găsit un ocazion, vaporul gratis, şi s-a dus să vadă Sevastopolul; se vedem que o se ne spui quând va veni"[117].

Pe 16 şi 17 octombrie 1854, pictorul debarcă şi merge pe câmpul de luptă asistând la canonada dintre taberele adverse; nu de puține ori este în pericol – la început este înspăimântat de ghiulele dar, curând, se obişnuieşte cu ele şi se comportă ca oricare alt veteran. Este zguduit de efectul luptei şi de aspectul ostaşilor care erau atât de diferiţi de aceia pe care îi ştia el din timpul parăzilor şi revistelor militare: "Cu toată oboseala, foamea şi durerile de picioare (avea o încălţăminte care îl strângea, n. A.S.I.), mă simţeam fericit, căci **eram singurul burghez** (civil, n. A.S.I.) **ce puteam să pătrund şi să văd toate acestea. Ca artist am vezut lucruri pe care nu le voi mai vedea nicio-**

dată. (subl. A.S.I.). Soldaţii ce se ved pe câmpurile de bătae nu sunt aceiaşi ce se văd în oraş; plini de praf sau noroi ei nu sunt raşi, sunt puţin hrăniţi şi aşteaptă necontenit mórtea, fără a cunoaşte momentul, dar fiind totdeauna siguri de victorie. (...) Ziua de 17 fu din nefericire favorabilă Ruşilor. O baterie a francesilor fusese dărâmată cu totul producându-le mulţi răniţi. Am vezut lucruri fórte întristătóre şi de care nu poţi să-ţi dai séma de cât numai când ai vezut pe sermanii nenorociţi suferind de rănile primite şi cari erau agăţaţi câte doi pe un catâr, palizi de mórte, cu braţul sau piciorul luate de un obuz, unii fără cunoscinţă şi într-o stare deplorabilă; cred că nu voiu uita nici odată atitudinile lor pe când'i conduceau la o ambulantă ce se găsea din dosul cuartierului general, unde me aflam atunci, căci alesesem acest loc ca singurul unde nu puteai fi rănit, cu tóte că posiţiunea era fórte înaltă. De acolo, cu un ochian puteam să ved tot ce se petrecea pe câmpul de luptă; pe la 4 ore am plecat spre a me întórce pe vas, canonada neîncetînd încă şi obuzurile căzând în tóte părţile; (...) când me gândiam că la fiecare detonaţiune să iea braţul, piciorul sau capul câtorva ómeni, asta'mi strângea inima şi eram fericit a pleca de acolo, dar din nenorocire sgomotul mă urmăria pretutindeni"[118].

Ziua următoare Aman nu asistă la luptă fiindcă era obosit şi, rămânând în cabina sa de pe vas, îşi pune în ordine desenele făcute şi alege un subiect cu care să se prezinte la următorul salon de la Paris: "(...) M'am retras în cabina mea spre a cugeta la ceea ce trebuia să fac pentru Exposiţiune. Bătălia de la Alma a fost pre-

tutindeni considerată ca succesul cel mai strălucit al francezilor. M'am apucat deci a dispune tabloul meu, cu tóte că nu vezusem terenul. Toţi militarii, cu tóte acestea sciau să schiţeze planul situaţiunii acestei bătălii. **Totuşi trebuia să ved terenul singur**"[119]. (subl. A.S.I.) Odată în plus îşi spunea cuvântul nevoia de veridicitate pe care artisitul o considera singura capabilă de a da lucrării unicitatea şi maxima valoare. Dorinţa de a vedea personal pământul udat de sângele eroilor căzuţi şi de a păşi pe el spre a se edifica în privinţa reliefului, îi este îndeplinită de o conjunctură favorabilă: vasul pe care era îmbarcat primeşte misiunea de a procura provizii pentru armată şi, deplasându-se în direcţia Eupatoria, opreşte la Alma special pentru Aman, care-şi face schiţele trebuincioase. Se plimbă nestingherit pe câmpul de luptă – acum pustiu –, studiază amplasamentele deţinute de taberele adverse şi, pe baza anterioarelor desene cu tipuri de militari din diverse arme, compoziţia începe să se închege.

De câte ori i se oferise prilejul, observase cu atenţie combatanţii, atât în timpul atacului cât şi în repaus, după luptă, în campanament. Intrase chiar în conversaţie cu ei pentru a le pătrunde psihologia şi caracterul, aşa cum mărturiseşte într-o scrisoare, redactată în franceză: "(...) cu tot sgomotul infernal al canonadei, la care nu mai făceam atenţie, obişnuit fiind cu acest sgomot mă ocupam a lua schiţele ce mă interesau în vederea tabloului meu. Mă târăsc toată ziua pe acest pământ arid şi lipsit de orice verdeaţă, făcând studii despre tot felul de lucruri ce s'ar putea introduce într'o

bătălie. Culoarea roţilor tunurilor şi a cizmelor soldaţilor au o asemănare uimitoare cu pământul. Nu mă puteam opri la toate amănuntele care mă interesau din cauza mişcărei ce domnea în acea gloată sgomotoasă. Mă sileam mult să pot pătrunde în sufletul fizionomiilor militare ce vedeam înaintea mea. Unii erau calmi. alţii serioşi. alţii nerăbdători. Unul mă isbi mai ales şi voii să cunosc cauzele. Era un chaseur d'Afrique, avea o fisionomie mai mult tristă decât melancolică. Una din acele fisionomii visătoare care se gândeşte la vre-o amintire din trecut, sau care regretă ceea ce a părăsit. El şedea fumând liniştit pipa şi nu se ocupa nici de tunul care bubuia în depărtare, nici de zgomotul ce camarazii făceau în jurul său. Cu cât îl priveam mai mult cu atât deveneam mai curios. În cele din urmă mă hotărâi să mă duc să-i vorbesc. Dar deodată m-am oprit. nevoind să-l supăr din visul său. Un camarad trecând pe lângă el, băgai de seamă că-l supără, căci schimbă locul şi se uită în dreapta şi în stânga. Văzându-mă se apropie de mine şi mă rugă să-i spun dacă aveam de gând să fac vreun tablou pentru Versailles. Îi răspunsei că da, neştiind bine ce alt răspuns să-i dau, adăugând că voiam să fac bătălia de la Alma. «Dar. Domnule. şi eu am fost acolo» îmi zise el. Îi răspunsei surâzând «Văd aceasta la cascheta dumneavoastră» ea purta N. 9. «Aţi fi atât de bun Domnule. să mă puneţi şi pe mine în bătălia aceea. căci. vedeţi, Domnule. nu ştiu de voi mai vedea Parisul; căci pot cădea dintr'o zi într-alta şi e cineva la Paris care ar fi tare fericită să mă vadă în pictură.» Îl văzui atât de doritor încât nu mă putui împiedica de a-i spune «Da,

dar trebuie să pozaţi pentru ca să fac o schiţă.» «Sunteţi prea bun, Domnule Pictor. Iată-mă. Cum trebuie să stau?» «Sunteţi bine aşa.» Şi îndată ce terminai, închisei albumul meu şi începui să-l întreb dacă era vorba de o iubită. Îmi răspunse că nu ci era logodnica lui, cu care avea să se însoare în curând şi că o iubea din copilărie, şi că, deodată, se văzu nevoit să plece în Orient, făgăduindu-i că la întoarcere o va lua de nevastă.« Este frumoasă?» îl întrebai eu. «Nu mă întrebaţi aşa ceva, Domnule, căci zău nu ştiu. Iubind-o de atâta vreme, m-am obişnuit a o vedea mereu frumoasă; şi apoi, are o inimă bună. Şi mama mea o iubeşte mult şi n-ar vrea să mă însor cu alta. Dar, dragă Domnule, pentru că vă interesaţi aşa de mult, aţi vrea să fiţi aşa de bun să-mi citiţi hârtia aceasta ce am primit-o de la ea? Eu nu ştiu să citesc. Numai sergentul meu mi-a citit-o odată şi cât aş fi de fericit să o pot citi eu însumi; cred că n-aş face decât asta toată ziua căci nu fac decât să mă gândesc la ea»".[120]

Într-o altă scrisoare a lui Alexandru Cristofi către Christian Tell, expeditorul dă o descriere extinsă a relatărilor făcute de Aman după revenirea din Crimeea: "Sâmbătă [s-a întors D. Aman] de la Sevastopol, unde s-a mulţumit cu tot ceea ce a văzut, atât despre arta lui cât şi despre ale războiului. Iată ce mi-a spus: **despre arta lui, a fost la Alma şi a luat un crochiu** (subl. A.S.I.). Aliaţii zice că sunt bine retranşaţi şi siguri de a nu îi putea scoate la orice întâmplare, chiar când ar veni muscali ca lăcustele; şi ocupă un loc care este îmbilşugat cu de toate. Aliaţii s-au apropiat până la 300

metri de cetate, unde 200 din cei mai buni vânători sunt aşezaţi şi pândesc neîncetat astfel încât nu a mai rămas artilerist de cetate, ce cât îi zăresc fruntea îl culcă, şi acum tunurile le umple soldaţii de linie. Muscalii a făcut şi ei nisce obloane care se închidea pe vremea când se umplea tunurile, dar degeaba. Opt zile muscalii necurmat a trimis la bombe aliaţilor care nu putea răspunde că nu era încă pregătiţi – de la 17 zice că a început şi ei, şi a ars două cartieruri în oraş. Englezii zice că nemeresc foarte bine cu tunurile. Acum pe urmă a pus să tragă şi turcii care trag destul de bine. Nici o eşire din cetate, după cum zice jurnalul de Const[antinopol] nu s-a arătat până acum, decât un oficer cu 100 soldaţi a eşit într'o noapte şi s-a bătut. [***Urmează un colț lipsă, textul fiind reconstituit de noi***, A.S.I.] între cetățeni şi [militari se] bat între ei, fiindcă [cetățenii] voesc să dea cetatea şi militarii nu vor. Nişte dezertori polonezi a zis că cât se va face o breşă, cetatea se dă, fiindcă nu au apă. Provizii se zice că au destule, dar apă nu, şi pentru aceasta trimitea copii afară din cetate crezând că nu o să tragă în ei, ceea ce şi făcea cu deosebire că îi poprea ca să nu mai între în oraş. Femeile, bătrânii şi copiii sunt tot în Sevastopol numai într'o parte a oraşului unde pot să fie mai la adăpost de ghiulele; prin urmare aceea ce se zicea că femeile a eşit din oraş nu este adevărat. D. Aman zice că francezii a perdut numai 800 oameni, morți şi răniţi, afară de bolnavi. Desinteria este boala de care pătimesc rău aliații. Flota zice că nu are de lucru. I-a dat un rol şi, neisbutind, Canrobert are ambiția ca armia de uscat să facă toată isprava. Se zice că toți în

tabăra aliaţilor speră mult că cetatea o să fie luată în curând. Amin.

25 mii muscali au isbit fără de veste pe turci, unde era şi tunisieni, care neputând să reziste mult, a întors spatele. Atunci a venit din două părţi francezii şi englezii şi după un măcel din amândouă părţile, a pus pe muscali la fugă, care şi-a perdut cai, oameni, tunuri, amoniţii şi tot ce a avut ei. Aliaţii a perdut destui soldaţi. Numai Englezii a perdut 400 cavalerişti. Dar muscalii a perit îndoiţi, alţii spun până la 12 mii. Se zice că muscalii aşteaptă agiutoare. Soldaţii francezi sunt cu curagiu şi glumeţi până când cad loviţi, şi strigă Vive l'Empereur.

Bombele muscalilor a aprins două prăfării aliaţilor şi a murit mulţi franceji încât soldaţii se cam demoralizaseră. Când vor face asalt se tem mult de mulţimea minelor şi Canrobert a zis că cu mai puţin de 10 mii oameni pagubă nu crede să poată intra în cetate.

D. Aman, având vaporul gratis, o să plece astăzi la Paris şi pentru cererea lui de decoraţie o să róge pe Aleon ca să stăruiască aici la turci. (...)"[121].

Pe baza schiţelor luate, Aman întocmeşte compoziţia cu **Bătălia de la Alma** care îi impresionează pe toţi cei care participaseră la ea prin autenticitatea elementelor pe care autorul reuşise să le reconstituie în cele mai mici amănunte: "După câteva zile, schiţa mea înaintată în tabăra din Sevastopol actorilor glorioşi chiar ai acestei drame puternice, a ajuns până la cartierul general unde, fiecare după placul său, exprimă o măgulitoare mărturisire în amintirea vie şi sinceră pe care

modesta mea schiţă o împrospătă în inimi"[122].

Pe lângă aprecierile combatanţilor direcţi, care se exprimaseră atât de elogios la adresa viitoarei lucrări, periodicele erau informate despre curajul artistului şi intenţiile sale de a pregăti pânze cu scene bataillisţe inspirate de recentul conflict armat, inserând notiţa laudativă despre activitatea sa pe front, aşa cum făcea "La Presse" din 17 noiembrie 1854: "Am revăzut, cu mare plăcere, toate detaliile taberei noastre în albumul unui pictor valah, D. Aman, autorul acelei frumoase **Bătălii de la Olteniţa** care, acum şase luni, a obţinut un succes atât de binemeritat la Vibert şi Goupil. D. Aman a parcurs, nu fără primejdii, linia bateriilor noastre de atac din faţa Sevastopolului, câmpurile de luptă de la Alma şi Eupatoria. El a adunat materialele preţioase ale tablourilor care, probabil, vor figura la viitoarea Expoziţie"[123].

Cu impresiile vii ale canonadelor la care asistase şi notiţele de teren, artistul execută două importante lucrări – **Bătălia de la Alma** (de mari dimensiuni 194,5 x 324,5 cm) (fig. 63) şi **Lupta de la Sevastopol** de dimensiuni mai reduse (55,7 x 82 cm) (fig. 64) dar nu mai puţin monumentală. Cea dintâi trădează ambiţia lui Aman de a realiza o operă mare, memorabilă, în stilul la modă al academiştilor, profesorii săi. Scena evoluează din stânga jos spre dreapta mijloc, pierzându-se în depărtare. Contrastul dintre forţele antagoniste se crează prin cromatica strălucitoare, marţială, a uniformelor franţuzeşti dominate de roşu, albastru şi verde, opusă tonurilor cernite de gri şi negru ale ruşilor, şi din

formele glumețe, chiar caraghioase, ale fesurilor purtate de zuavi, opuse austerității căștilor grenadirilor țarului. Pânza este compusă după principiile lucrărilor cu tematică bataillistă, cu trupuri distorsionate de morți și răniți dispuse în prim plan, la extremități, mergând gradat spre punctul principal de vedere care este mica lunetă rusească unde se afla postul telegrafic, ce fusese împresurat de francezi și de pe a cărui platformă, locotenentul Poitevin, eroul zilei, își îndeamnă oamenii cu chipiul roșu ridicat într-o mână și cu tricolorul, fluturând măreț, în cealaltă, înainte de a fi doborât de gloanțe. Dar această acțiune curajoasă ce trebuia să atragă atenția în mod special, deși scăldată de lumină, are, practic, un rol secundar, fiind tratată aproape miniatural și pierzându-se între multele scene de încleștare diseminate pe restul suprafeței. De altfel, autorul mai plasează în imagine și alți stâlpi compoziționali: în stânga, generalul Canrobert cu bicorn pe cap și călare pe un bidiviu alb, iese din masa egală a atacatorilor, fiind luminat și de o rază stingheră de soare – pentru a-l desemna drept un conducător providențial – iar în dreapta, mai departe, pentru echilibrare, un ofițer rus ce încearcă să-și oprească soldații din fuga lor dezordonată. Între cei doi se interpune un punct luminos: explozia unui obuz care deja a doborât mai mulți soldați iar un vânător, căzut în genunchi, încearcă să se ferească de schije, într-o mișcare pluriaxială ce-i face mare cinste pictorului prin expresivitatea ei. Dar adevăratul motiv al lucrării este atacul vânătorilor și zuavilor ce apar, pregnant, în prim plan. Dinamismul lor

nu este oprit nici de spargerea obuzului în mijlocul lor, făcând gol în jur. Şuvoiul uman înaintează, cu forţă impresionantă, spre obiectivul ce trebuia cucerit. În rândurile atacatorilor se autoportetizează şi Aman, în stânga jos, în uniformă de zuav, singurul care priveşte înapoi, în afara pânzei, cu capul întors spre privitor, spărgând euritmia trupurilor aplecate înainte ale camarazilor ce înaintează, în pas gimnastic, cu baioneta la armă. Artistul era stăpânit în cel mai înalt grad de sentimentul istoriei, încercând să-l inculce şi altora prin operele sale. Tânjea, probabil, după fapte eroice, din trecut sau contemporane lui, pe care le putea aborda doar cu penelul. În această autoincludere în plină acţiune trecută – ca aici, zuav francez într-o luptă la care nu asistase şi nici nu fusese înrolat în trupele expediţionare ce acţionaseră în Crimeea, ori ca oştean sau sfetnic al lui Vlad Ţepeş sau Mihai Viteazul (aşa cum avea să se picteze în scenele istorice pe care urma să le realizeze în decursul carierei sale) – rezida atât mândria sa de artist ce se considera demn de a fi curtean – precum Rubens, Velasquez ori Van Dyck, şi atâţia alţi maeştri mai vechi sau mai noi ce fuseseră înnobilaţi, distinşi cu diverse decoraţii şi ţinuţi pe lângă curţile domnitoare – cât şi acea plăcere pentru travestire, care era o pasiune constantă a epocii şi de care nici el nu scăpase. Mai era, apoi, şi un fel de certificare a veridicităţii evenimentului – chiar dacă necunoscut direct – dar care avea ade-ziunea lui după ce parcursese documentaţia aferentă. Şi, în fine, era un fel de semnătură, imposibil de exclus, tot pe linia maeştrilor de altădată prin care

crea un dialog peste timp, încercând să rupă staticismul compunerii prin privirea scrutătoare aruncată din tablou în spaţiul virtual, către public[124].

Bătălia de la Alma şi-a avut odiseea ei. A fost expusă, cu succes la Expoziţia Universală de la Paris din anul 1855. O notă din "Journal de Constantinople" din 21 iunie 1855, elogiază această lucrare şi aminteşte de buna reputaţie câştigată de autor cu anterioara pânză, **Bătălia de la Olteniţa**, pentru care a fost recompensat de sultan cu ordinul Medjidie care, abia la acea dată, după aproape un an de la prezentarea tabloului, îi fusese remisă prin intermediul generalului Gheorghe Magheru: "Acum câtva timp anunţam că D. Theodor Aman, artist valah foarte distins, a reprodus, cu un succes rar, una dintre glorioasele fapte de arme ale campaniei Dunării, lupta de la Olteniţa, şi pe care sultanul a binevoit să îngăduie ca acest tablou să-i fie prezentat. M. S. a acordat ordinul imperial Medjidie D-lui Aman care figurează cu distincţie la Expoziţia Universală de la Paris printr-o frumoasă pânză reprezentând bătălia de la Alma. Această decoraţie a fost astăzi remisă D-lui general Magheru pentru a fi trimisă D-lui Aman care, actualmente, se găseşte la Paris"[125].

Adusă în ţară la întoarcerea artistului, lucrarea a intrat în posesia lui Ion Ghica rămânând în familia acestuia mai bine de jumătate de secol. În 1908, Alexandru Tzigara-Samurcaş – aflat temporar la conducerea nou-înfiinţatului Muzeu Theodor Aman în vederea organizării sale – îi cerea anumite informaţii despre lucrările artistului unuia dintre foştii elevi ai maestrului, Dem

Georgescu-Victorian. Acesta înaintează "Lista tablourilor de Theodor Aman câte le mai cunosc eu pe la cine se află" unde, la numărul 16, apare **Bătălia de la Alma,** aflată atunci în posesia lui Vladimir Ghica-Ciocăneşti. (La numărul 2 figura **Asalt în Crimeea – Lupta armatelor aliate contra Ruşilor la Sevastopol,** aflat la Slatina, în posesia căpitanului de infanterie Pomponiu)[126].

După luarea puterii de comunişti, când conacul de la Ghergani a fost evacuat şi obiectele aflate înăuntru au fost împărţite între reprezentanţii poporului, pânza cu **Bătălia de la Alma**, datorită dimensiunilor apreciabile şi a impermeabilităţii dată de pictura în ulei, a fost folosită, un timp, drept coviltir de căruţă[127]. Ulterior, lucrarea a ajuns la Muzeul Naţional de Artă fiind păstrată în depozit, într-o avansată stare de degradare. Restaurarea ei a început abia în anul 1991, în vederea prezentării în cadrul retrospectivei Theodor Aman ocazionată de centenarul morţii artistului. Laborioasele metode de conservare şi restaurare nu au permis terminarea intervenţiilor asupra ei până la deschiderea marii expoziţii, pe 18 decembrie 1991. Totuşi, tabloul a fost expus în stadiul în care se aflau lucrările specialiştilor, văzând din nou lumina simezei într-un spaţiu public după 136 de ani de la prima lui panotare în cadrul Expoziţiei Universale din 1855.

Şi **Lupta de la Sevastopol** surprinde un moment dramatic al conflictului. Cu tot tirul puternic al apărătorilor, zuavii şi vânătorii francezi se îndreaptă în şiruri strânse spre fortăreaţă. Cei deja ajunşi au sprijinit

scările de creneluri şi se avântă sus. Pe parapet au şi început luptele corp la corp. Prim-planul este întunecat; siluetele atacanţilor abia se citesc. Doar explozia câte unui obuz mai produce vreo fulgurare. În stânga este o deschidere spre mare. Ţărmul este şi el apărat de bastioane puternice, mult înaintate în apă. Agitaţia luptei contrastează cu liniştea acestui plan secund unde doar norişorii albi ai descărcărilor izolate de artilerie amintesc de sângeroasa încleştare ce este în curs de desfăşurare. Diferenţa aceasta flagrantă între planuri este menită să atragă atenţia asupra nimicniciei umane cu existenţa sa tranzitorie de pământ – pe care, cu toată această predestinată temporaritate, şi-o scurtează în mod premeditat în conflicte inutile – raportată la liniştea şi forţa Naturii perene. Aici fundalul este mai bine realizat decât în **Bătălia de la Alma** unde proporţia ambiţioasă a pânzei lasă un spaţiu mult prea mare pentru cer şi piscurile din depărtare, ce par mai degrabă un decor de butaforie decât munţi adevăraţi. Apoi, împărţirea aproape în jumătate a suprafeţei tabloului cu partea de jos, la fel, întunecată, iar cea de sus luminoasă, chiar dacă nu senină, dezechilibrează compoziţia. În **Bătălia de la Alma** este de apreciat desfăşurarea de forţe şi mulţimea de atitudini a combatanţilor, făcând abstracţie de rest. **Lupta de la Sevastopol** însă, mult mai închegată, este captivantă în întregime, peisaj şi cer fiind participative la acţiunea alertă. Chiar şi mişcarea convergentă a celor două coloane de zuavi şi vânători, din stânga şi, respectiv, dreapta jos spre centru mijloc, pe lângă efectul de cen-

tripetare, este mai convingătoare din punct de vedere militar decât marea scurgere de soldaţi de pe câmpul Almei, spectaculoasă ca efect plastic dar neveridică. Această notă de neverosimil conferită. fără voie, scenelor bataillisle, o sesizase şi Alexandru Tzigara-Samurcaş în studiul introductiv al **Catalogului Muzeului Aman**: "Atât bătălia de la Oltenița cât şi cea de la Alma sunt pânze ce întrunesc toate caracterististicile genului de pictură, atunci la modă. Tipicul acestor scene este: îngrămădiri de soldaţi cu uniforme diferite; ei au aerul de a se lupta, în realitate însă par a fi mai preocupaţi de efectul ce fac asupra privitorilor. Astfel şi în bătălia de la Oltenița: luptătorii din grupul central privesc parcă spre spectator, în afară din tablou. în loc de a avea toată atențiunea încordată la atacul luptei. Totul e factice. În mijlocul unor peisagii eroice se mişcă ca într-un decor teatral, soldați şi personagii istorice, cari în dorinţa de a fi cât mai impunători. cad în extremul contrar al afectației sau banalității[128].

Theodor Aman pictează şi două lucrări cu subiecte mai liniştite. Una este **Vânători şi zuavi în fața Sevastopolului**, o scenă de campament cu soldați în repaus, odihnindu-se în corturi sau în jurul lor. cârpindu-şi rufele. gătind. fumând sau conversând[129]. Cealaltă. **Zuavi îndreptându-se spre tranşee**, prin gamele sumbre poartă premoniţia apropiatei lupte: în semiobscuritatea asfințitului, soldații se îndreaptă spre linia întâi, în tăcere, pătrunşi de misiunea încredințată. De la veselia şi lejeritatea comportamentului lor în tabără, aici vedem nişte bărbați serioşi, conştienți că se

îndreaptă spre moarte şi pregătiţi să o întâmpine curajos. Deja poartă ceva spectral în apariţia lor de parcă tot ce a fost material în ei a dispărut; roşul şalvarilor şi fesurilor scânteiază straniu în întuneric precum sângele ce avea curând să fie vărsat.

Cele două lucrări au fost prezentate la Bucureşti, împreună cu altele, în expoziţia din 1864 organizată de Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice în trei săli de la Sf. Sava, fiind mult apreciate de cunoscători. În periodicul său de limbă franceză, Ulysse de Marsillac nota: "D. Aman a fost mult timp unul dintre copiii Parisului. El a prins drag de zuavi. (...) Astăzi avem Zuavi îndreptându-se spre tranşee şi Zuavi şi vânători pedeştri în faţa Sevastopolului. Aceste pânze sunt franţuzeşti prin subiect, desen şi culoare. Nu cunoaştem un elogiu mai mare".[130]

Cu ocazia primei expoziţii a Artiştilor în Viață din anul 1865, cronicarul "Trompetei Carpaţilor", N. Predescu, face o analiză pertinentă a acestei manifestări în comparație cu aceea din anul precedent, menţionând cele două compoziţii inspirate de Războiul Crimeii şi subliniind veridicitatea lor conferită numai de observarea pe teren a acelor tipuri specifice de bravi soldaţi: "**Zuavii şi vânătorii în lagăr**"/Tabloul ce ne ocupăm nu poate fi bine preţuit de cât de aceia cari au văzut lagărele franceze şi s'au familiarizat cu tipurile modernilor Spartani. Noi credem, cu sinceritate şi fără să fim împinşi de un simţimânt essaltat de naţionalitate că, în scena de faţă, D. Aman egalează în cea ce privesc stricta reproducere a realităţii pe maiştrii şcoalei olan-

dese. Nimeni nu poate să zică că nu are d'înaintea ochilor Zuavi adevăraţi: lăţimea spetelor, barbele imposante, modul d'a se ţine în picioare, de a şedea, mişcarea braţelor, fidelitatea costumelor, maniera cu care le poartă, siguranţa de victorie, despreţul pericolului; toate aceste revelează pe cei mai victorioşi fii ai Franciei. Grupa din mijlocul tabloului, compusă de mai mulţi Zuavi şi de o serioasă grandoare conformă cu marile evenimente communicate, imprimând totodată în fisionomia auditorelui o profundă atenţiune. Forma corturilor, personagiele dintr'însele, occupaţiunile atentive ale unora din soldaţi, lenea altora, sunt reprezentate într'unu modu admirabile. Ăstu tablou are melancolia unei sere de tómnă. Dorul familiei se simte în vânătorele care scrie, consecinţele de multe ori fatali alle resbellului se prevedu în officiarul lungit în cort. **Zuavii mergêndu la Tranchie** au uşurinţa immateriale; ei sboru. Mişcările sunt bine esprimate. Zuavul care cu puternicele'i mâne sparge un lemn pare că personifică puterea armatelor francese la care nimica nu poate resista. Şefii însă nu se ţin bine în picióre. Peisagiul este măreţ, déră ar fi trebuit mai luminat"[131].

Schiţele executate de artist pe câmpul de luptă ori în cabina sa de pe vasul de război "Indus" nu s-au pierdut, aşa cum se crezuse mult timp[132]. Puţine câte sunt, ele se află răspândite la trei instituţii: Biblioteca Academiei Române, Muzeul Theodor Aman şi Muzeul de Artă din Craiova. Între ele pot fi descoperite tipuri umane sau mici proiecte de compoziţii pe care le-a inclus în picturile finite. Dintr-un desen aflat la Muzeul

Aman şi intitulat chiar de autor **Après la bataille, 1854, Balaclava**, într-o inscripţie de pe latura de jos, a folosit numai pe locotenentul de zuavi din stânga imaginii, cu mâinile în buzunare, pe care l-a impostat în centrul tabloului **Vânători şi zuavi în faţa Sevastopolului**. Restul schiţei reprezintă câmpul de luptă înţesat de morţi şi răniţi din ambele tabere: câteva trupuri căzute, un vânător francez cu chipiul dat mult pe ceafă stă alături de un camarad întins, un infanterist rus îşi pansează braţul având încă raniţa în spinare şi casca pe cap. În spatele său, un cal rănit încearcă să se ridice. În mijlocul acestei scene plină de durere, locotenentul stă lejer, descheiat la tunică şi cu mâinile bine înfundate în buzunare, apare singular, străin de dramele din jur, detaşat de acţiune ca şi când ar proveni din altă compoziţie. Este drept că Aman obişnuia să deseneze pe aceeaşi coală de hârtie mai multe tipuri umane sau scene fără legătură unele cu altele, aşa cum se va vedea mai jos.

Un alt desen în creion cu o viguroasă scenă de luptă – cu dimensiunile 17,7 x 28.5 cm şi aflat tot la Muzeul Aman – neintitulat probabil de autor, a fost trecut în inventar drept **Bătălia de la Olteniţa.**[133] Etichetarea este, însă, greşită căci. la o privire atentă. în partea stângă, ocupată de "turci", printre combatanţi poate fi observat şi un ofiţer care poartă chipiu şi redingotă pe talie, ceea ce îl desemnează. fără echivoc, drept un francez. Or, la Olteniţa nu a participat nici un francez pentru că, la acea dată, alianţa dintre forţele occidentale – Franţa, Anglia şi Piemont – şi Imperiul Otoman nu se

înfăptuise încă. Reiese clar că această schiță era insipirată de o luptă din Crimeea – Sevastopol sau Alma – unde zuavii francezi ai lui Napoleon III, având uniforme asemănătoare celor turcești, puteau fi cu ușurință confundați cu nizamii lui Abdul Medjid. În consecință, se impune o rectificare a titlului. Schița este centrată de o crâncenă confruntare corp la corp între ruși și zuavi: baionetele, săbiile și chiar patul puștii folosit ca o măciucă sunt redutabilele arme întrebuințate în încleștare. Spre acest grup ce luptă cu disperare de ambele părți, se apropie, convergent, din stânga și din dreapta, întăriri. Lucrarea este convingătoare, bine legată, și nu putem decât regreta că Aman nu a preferat-o pentru una dintre pânzele sale cu scene din acest război.

Încă o scenă de luptă – aflată în patrimoniul Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române și având dimensiunile 15.2 x 23 cm – este localizată chiar de autor care a scris, în stânga jos, **Sevastopol**. (fig. 65) Momentul ales de artist este acela al exploziei unui obuz în mijlocul soldaților francezi; unul se apără sărind într-o parte, la fel ca un camarad al său din marea pânză cu **Bătălia de la Alma**, doar că acela era în genunchi. Fără îndoială că această imagine spectaculoasă l-a inspirat pe pictor și a transpus-o, cu mici modificări, în lucrarea definitivă menționată. Tot ca acolo, în stânga apare un grup de ofițeri călări – poate generalul cu statul său major – dar în desen aceștia își trag caii înapoi, spre a evita schijele. În dreapta, un ofițer pedestru își îndeamnă oamenii la atac deși în jur sunt mai mult răniți, morți ori șocați în urma exploziei.

Toate desenele ce vor fi comentate mai jos se află la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române. Pe o pagină de caiet, Aman a concentrat mai multe schițe de mici dimensiuni, fără legătură între ele: sus o scenă de luptă abia sugerată în linii foarte fine unde doar înclinarea lor poate indica antagonismul combatanților; în mijloc, dreapta, într-un racursi îndrăzneț, este desenat un tun tras de șase cai și împins din spate de patru soldați; jos apar mai mulți vânători întinși pe burtă în spatele unor retranșamente iar în prim plan, două ghiulele neexplodate.

Nemulțumit, probabil, de restul desenelor de pe o anumită pagină, artistul le-a decupat pe acelea care i s-au părut interesante și utile pentru compoziții finite. Așa sunt niște studii de soldați călări ce este de presupus că erau servanți de artilerie: unul (cu dimensiunile 8,9 x 6,8 cm) este figurat din spate, fiindu-i evidente ledunca și cartușiera; un altul (7,1 x 4,4 cm), tot în șa, dar fără a fi tratat și calul ca în cazul anterior, este privit din stânga, montant. Călărețul are capul întors puțin peste umăr, astfel că nu este un profil perfect – schița este semnată în dreapta jos. ușor oblic, "Aman". Al treilea (6.7 x 9,6 cm) reprezintă un atelaj cu doi cai spre dreapta și cu un soldat călare. Dedesubt apare o schiță fugară a bustului unui militar în profil perfect, cu barbișon și chipiu moale, tras mult pe ochi, având o ușoară notă caricaturală.

O altă serie de desene o reprezintă acelea cu militari în repaus. Pe o întreagă pagină de 15,2 x 23,4 cm apar, în stânga sus, figură întreagă, din profil, un colonel

de zuavi – identificat ca atare chiar de o inscripţie a autorului, inserată dedesubt. Tipul este destul de stângaci realizat, cu o mână nesigură şi flagrante disproporţii capul fiind excesiv de mic. În imediata apropiere se află un grup de vânători şi zuavi ce stau de vorbă. doi dintre ei fiind culcaţi. În mijlocul paginii este un studiu de raniţă iar jos, un soldat odihnindu-se, întins şi sprijinit în cot; în dreapta sunt patru portrete de dimensiuni diferite şi în variate stadii de finisare; un zuav cu fes şi trei vânători de Vincennes, unul foarte individualizat, cu barbă şi chipul umbrit de cozoroc. având pe piept o decoraţie recent primită. Pe cealaltă parte a paginii este un peisaj din faţa Sevastopolului, lucrat în creion negru şi alb, cu multe corăbii pe mare. câteva vase cu abur în golf şi canonadă dinspre fortificaţii.

Pe un alt fragment de coală, de 8,1 x 6.1 cm, sunt figuraţi doi militari cu bărbi, ambii din profil, unul în picioare şi altul aşezat – este un desen rapid, fără pretenţii. (fig. 66)

Un portret foarte expresiv este al unui soldat din regimentul 50 – numărul apărând în faţă, pe chipiu. (fig. 67) El poartă un fular în jurul gâtului şi are tunica descheiată. Când artistul a lucrat schiţa, soarele era foarte puternic aşa că umbra lăsată de cozorocul chipiului pus ştrengăreşte. pe o sprânceană, acopere fruntea şi ochii bărbatului. Deşi aproape miniatural, având dimensiunile 6,7 x 4,7 cm, desenul este plin de monumentalitate şi de o deosebită plasticitate fiind de-a dreptul o excepţie în cadrul acestei serii şi anunţându-l pe exce-

lentul grafician şi gravor de mai târziu: obrazul neras, mustaţa şi barba neîngrijite, privirea obosită, ascunsă de umbra protectoare a vizierei – executată într-o haşură foarte fină cu o mină moale –, aerul neglijent al îmbrăcăminţii dat de indiferenţa soldatului la aspectul exterior după ce a înfruntat moartea şi a văzut ororile războiului, sunt o concretizare grafică a observaţiilor de pe câmpul de luptă, consemnate de artist în scrisorile către fratele său, citate mai sus.

În compoziţiile ce le preconiza, Aman avea nevoie şi de partea mai puţin evidentă a uniformelor, de aceea câteva schiţe reprezintă soldaţi văzuţi din spate. Tot un fragment detaşat dintr-o coală mai mare surprinde spatele unui vânător de Vincennes cu chipiu, tunică lungă cu epoleţi şi marea cartuşieră de piele neagră prinsă de centură, în dreptul şalelor. Două studii de combatanţi din armata regulată otomană dau aceleaşi detalii de croi şi cute invizibile în mod obişnuit: un ofiţer cu fes, tunică lungă, de postav în nuanţă închisă şi pantaloni albi, cu sabia încinsă la brâu (fig. 68) şi un soldat din garda imperială cu tot echipamentul şi armamentul. (fig. 69) Cea din urmă este colorată cu acuarelă: fesul roşu cu ciucure albastru, tunică roşie, scurtă până în talie, cu manşete albastre, pantaloni albi, cartuşieră neagră cu o stea de metal galben, raniţă maro cu pătura rulată deasupra şi plosca de tablă prinsă dedesubt. Pe latura stângă, autorul a scris cu creionul "garde imperiale", specificând apartenenţa soldatului la un corp de elită. Ambele lucrări au cam aceleaşi dimensiuni – 10,5 x 5,3 cm şi, respectiv, 13,7 x 5,3 cm – şi sunt semnate

în stânga jos cu monograma T. A.

Pe o pagină de 12,7 x 10,5 cm apar doi călăreţi din trupele turceşti neregulate, de voluntari – cruzii şi fioroşii başibuzuci – pe eleganţii lor bidivii pursânge. (fig. 70) În partea de sus se mai află o schiţă foarte uşoară, abia perceptibilă, făcută din vârful creionului. cu aceiaşi cai în poziţii similare, unul în profil spre dreapta şi altul din spate, dar fără călăreţi; în partea de jos, aceştia sunt reluaţi, în linii groase, cu delicate valoraţii. Desenul este semnat cu aceeaşi monogramă şi poartă inscripţia, în franceză, "Bachibouzoc" (Constantinopol 1854)".

Tot dintr-un desen mai amplu a fost detaşată figura unui cerchez ce a fost asimilată cu un autoportret în travesti[134]. Personajul stă ţanţoş, puţin lăsat pe spate, cu braţele încrucişate pe piept şi picioarele depărtate. Are o expresie severă, chiar încruntată şi sălbatică, mină ce nu-i era tocmai proprie artistului. Desenul este lucrat energic cu un creion moale ce modela bine liniile şi putea realiza umbre intense. Materialitatea este bine redată: blana căciulii. moliciunea postavului din care este confecţionat amplul veşmânt numit "cerchesca". Un alt cerchez este reprezentat, singular, într-o mică pictură pe lemn de la Muzeul de Artă din Craiova. În inventarul instituţiei oltene este trecut drept **Cazac**[135] dar costumul ce-l poartă nu lasă loc la nici un dubiu privind naţionalitatea sa: cerechesca albastră cu lăcaşurile pentru cartuşe pe piept. căciula de oaie miţioasă, sabia de la brâu şi puşca pe umăr. chipul ars de soare încadrat de barbă albă; chiar şi peisajul muntos

din fundal aminteşte de defileurile Caucazului ştiute numai de aceşti vajnici războinici.

Pe lângă scenele batailliste şi militare, Aman a mai abordat şi compoziţii paşnice, lipsite de marţialitate. **Un tătar cu cămilă** (fig. 71) lucrat în creion negru, alb şi sepia – aflat la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române – imortalizează un tip specific de locuitor al Crimeii însoţit de principalul animal de povară al regiunii. Tătarul pozează fără teamă, într-o atitudine lejeră, cu mâinile în buzunare. Fizionomia mongoloidă, inconfundabilă, cu pomeţii proeminenţi şi ochii oblici, precum şi expresia indiferentă sunt excelent surprinse. Artistul a executat acest desen în timpul unei scurte escale făcută de vasul pe care se afla îmbarcat. De aici rezultă şi nesiguranţa localizării, el propunând două nume, deşi este absolut sigur asupra datei, după cum se vede din inscripţia aşternută cu propria-i mână: "EuPatoria ou Coslof en Crimée le 20 Octobre 1854".

Din perioada anterioară plecării sale spre teatrul de război, când avea timp să facă excursii de agrement în împrejurimile capitalei şi chiar mai departe, prin Marea de Marmara, la intrarea în Strâmtoarea Dardanele, datează şi două peisaje în creion, de dimensiuni apropiate (15 x 22,5 cm şi 11,9 x 22,4 cm), aflate la Muzeul de Artă din Craiova. Ambele sunt marine, luate din larg, de pe puntea unei ambarcaţiuni cu care se deplasase acolo: **Beicos, le 12 Octobre 1854** – cu dealuri molcome, înverzite, un conac elegant înconjurat de chiparoşi şi câteva caice plutind pe undele liniştite,

deasupra cărora zboară albatroşi – şi **Gallipolis en 1854**. cu agitaţia obişnuită cheului unde sunt ancorate mai multe vase. Pe mal se văd mai multe clădiri cu parter şi etaj, probabil de importanţă administrativă căci pe una dintre ele flutură un drapel. În plan secund se văd patru minarete de moschei şi o impozantă fortăreaţă în ruină pe care a fost înfipt tricolorul franţuzesc. Cele două peisaje nu sunt doar schiţe de intenţie. destinate a fi reluate şi finisate ulterior, ci lucrări terminate, realizate cu toată atenţia, respectând intensităţile cromatice pe care le-a tradus în acromatismele de care era capabilă mina moale de grafit pe care o folosea. Luminile şi umbrele, marea liniştită, vegetaţia şi construcţiile de zidărie, corăbiile şi personajele miniaturale ce forfotesc la bord ori pe maluri, sunt redate cu cea mai mare acurateţe.

Deşi lucrări de tinereţe. în care şovăielile şi carenţele anatomice, perspectivale ori compoziţionale sunt inerente, crochiurile realizate de Theodor Aman în Crimeea denotă un artist pasionat, conştient de necesitatea documentării la surse şi avid de a cunoaşte cât mai multe aspecte ale conflictului pentru a aduna un portofoliu cât mai complet de desene cu tipuri umane, echipament specific şi poziţii caracteristice ce urma să-l folosească în picturile cu subiect bataillist. În unele este evidentă nesiguranţa începătorului şi nedeprinderea mâinii cu individualizarea personajului din câteva linii în vreme ce în altele – precum soldatul din regimentul 50, tătarul cu cămila sau chiar cele două compoziţii cu scene de luptă – ductul capătă vioiciunea şi expresivi-

tatea ce-l anunţă pe autorul schiţelor nervoase şi elocvente în peniţă ori, direct, în culoare de mai târziu unde conciziunea şi siguranţa cu care erau aşternute denotau un experimentat desenator ce ucenicise pe câmpurile de bătaie ale Crimeii, ca dedicat observator de front.

VI
SZATHMARI, PIONIER AL FOTOREPORTAJULUI DE FRONT

Un artist de marcă român, CAROL SZATHMARI (1812-1887) a avut salutara idee de a folosi aparatul fotografic pentru imortalizarea unor chipuri legate de "Conflictul Oriental". Om întreprinzător şi cu mare putere de muncă, plastician cu multe disponibilităţi de exprimare în genuri şi tehnici variate – miniaturist. portretist şi peisagist, pasionat documentarist cu înclinaţie spre tematica etnografică şi arhitectonică. desenator, acuarelist. gravor, pictor în ulei şi pionier al fotografiei – Szathmari sesizase marile avantaje ale noii tehnici a artelor vizuale de a surprinde momentele evanescente mai bine şi mai rapid decât oricare dintre surorile ei de şevalet, cât şi ajutorul pe care îl putea aduce acestora ca motiv primar ce putea fi apoi dezvoltat în atelier, în culori. pe pânză ori hârtie. Apoi, îşi dăduse seama şi de perfectul mimesis pe care îl putea obţine în orice portret, fapt ce uşura reproducerea sa în revistele ilustrate. prin multiplicare cu ajutorul xilogravurii sau a gravurii în metal ori litografiei.

Staţionarea trupelor ruseşti, apoi a celor turceşti şi austriece în Bucureşti, i-a oferit lui Szathmari o neaşteptată posibilitate de câştig şi de afirmare. Fie că solicitase el permisiunea de a portretiza personajele importante, fie că acestea îi vizitaseră atelierul din proprie iniţiativă,

cert este că el a putut aduna o impresionantă galerie de chipuri de militari (a căror identitate, din păcate, s-a pierdut cu trecerea timpului). La Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române se află multe clişee pe sticlă şi fotografii cu ofiţeri de toate gradele, de toate armele şi din toate taberele. Unele au fost în mod special copiate mai slab pe hârtia sensibilă spre a folosi ulterior ca suport pentru fine intervenţii cu acuarelă, în tonalităţi discrete, ce le dădea calitatea de adevărate miniaturi. Aşa este cazul portretului unui maior austriac şi al unui general rus în uniformă de lăncieri (ce a fost identificat cu generalul Engelhart). (fig. 72)

Trăsăturile generalului prinţ Mihail Dimitrievici Gorceakov, publicate în "The Illustrated London News" no. 768/November 3, 1855, se datoresc tot obiectivului maestrului bucureştean, după cum precizează legenda: "Prince Gortschakoff, Commander-in-Chief of the Russian Army in the Crimea. From a Photograph by Szathmari". (fig. 73)

În primăvara anului 1854, artistul are intrepiditatea să meargă chiar la malul Dunării – în preajma cetăţilor de la Olteniţa şi Silistra, unde se dădeau lupte – şi să fotografieze bivuacurile, fortificaţiile şi combatanţii. Astfel, el devine primul reporter fotograf de război **cunoscut** din lume – primatul absolut în acest sens l-a avut un anonim american care, în 1847, a făcut câteva dagherotipii în timpul conflictului dintre Statele Unite şi Mexic. Pe lângă scene de campament, el reprezentase, într-o imagine cam neclară şi **à contre jour**, intrarea generalului Wool şi a statului său major în

oraşul Saltillo, puţin înaintea cuceririi capitalei ţării, Ciudad de Mexico[136]. Oricâte eforturi au făcut istoricii fotografiei americane de a afla numele autorului au rămas fără succes. De aceea, tot Szathmari deţine întâietatea, atât prin calitatea lucrării cât şi prin tehnica perfecţionată pe care a folosit-o – aceea a clişeelor de sticlă acoperite cu colodiu umed – care avea avantajul reproducerii şi multiplicării, practic, la infinit faţă de exemplarul unic produs prin dagherotipie, prin fixarea imaginii pe plăcuţe metalice acoperite cu argint.

Fotograful englez ROGER FENTON (1819-1869) a fost trimis de guvernul britanic pentru a face o documentaţie asupra războiului şi merge direct în Crimeea, **dar la un interval de aproape un an** după ce confratele său român imortalizase primele faze ale conflagraţiei, ce se derulaseră la Dunărea de Jos, şi după ce albumele sale fuseseră deja oferite unor regi, împăraţi şi principi europeni. În general, Fenton a fost multă vreme acreditat ca prim reporter de front ce a folosit camera obscură, atât datorită unei mai bune publicităţi cât şi a unei creaţii de mai mare întindere care privea acţiunile trupelor aliate franco-engleze, ce reprezentau marile puteri ce ţineau echilibrul de forţe al Europei în acel moment. Minuţioasele cercetări întreprinse de Constantin Săvulescu, istoriograful fotografiei româneşti, au stabilit adevărul, fiind preluate şi de alţi autori[137].

Chiar din acea perioadă albumul creat de Szathmari devenise celebru prin prezentarea sa la Expoziţia Universală de la Paris din 1855 şi prin pertinenta analiză pe care i-o făcuse Ernest Lacan, cunoscut

critic al fotografiei abia născute, în lucrarea **Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient**, apărută la Paris în 1856. Tot căutărilor persuasive ale aceluiaşi pasionat cercetător al începuturilor fotografiei în ţara noastră – Constantin Săvulescu – datorăm restituirea pasajelor celor mai importante privind activitatea lui Szathmari şi produsul eforturilor sale, aşa cum au fost descrise de autorul francez mai sus amintit[138].

Ernest Lacan dă preţioase informaţii despre acest album – astăzi pierdut – putându-l reconstitui, astfel, în mare parte. Este sigur că, între clişeele din patrimoniul Bibliotecii Academiei Române se află suficiente dintre originalele ce au slujit la închegarea acelei impresionante lucrări. Autorul prezintă astfel originile albumului şi pe creatorul său: "D. Ch. Pap de Szathmari este un nobil transilvănean. fixat la Bucureşti, care s-a făcut pictor . În primele zile ale războiului din Orient, în timp ce ruşii ocupau Valahia, i-a venit ideea de a adăuga albumelor sale, deja bogate, şi tipuri de costume reproduse după acelea ale armatei de ocupaţie. Calitatea sa de artist şi talentul bine cunoscut i-au dat acces pe lângă generalii cărora le-a făcut portretele; apoi, cum îşi făcuse intrarea în tabăra rusească, el a profitat pentru a lua unele vederi şi scene tulburătoare, la care neprevăzutul războiului l-a făcut martor. Era deja suficient, iar colecţia sa căpăta interesul unui capitol de istorie când, ca urmare a eforturilor eroice, turcii au venit la rândul lor să ocupe Bucureştii şi oraşele pe care vrăjmaşii li le luaseră un moment. Această nouă armată se

acoperise de glorie susţinând singură o luptă inegală pentru a apăra ţara ameninţată. Numele generalilor ei, până atunci aproape necunoscute, au devenit renumite şi s-au răspândit în toată Europa. D. Szathmari a înţeles că îndemânarea sa de fotograf îi impunea o misiune de onoare; aceea de a păstra pentru istorie trăsăturile acestor oameni din care curajul şi patriotismul făcuse nişte eroi, şi de a perpetua amintirile evenimentelor ce se succedau în faţa lui. Începând din această epocă şi până în momentul când lupta şi-a schimbat teatrul pentru a lua amploarea în Crimeea, laboriosul amator şi-a continuat opera cu un zel pe care nici dificultăţile nici pericolele nu l-au putut domoli. Astfel a putut D. de Szathmari să reunească în albumul său cele două tabere şi să compună o colecţie de mai bine de două sute de planşe, care erau primele pagini ale marii drame epice derulată în Orient, zugrăvită de fotografie"[139].

Albumul se deschidea cu portretele comandanţilor ruşi şi turci: generalul prinţ Mihail Dimitrievici Gorceakov, generalul baron Osten-Sacken, prinţul Ivan Feodorovici Paskevici, comisarul extraordinar în Principatele Române Alexandr Ivanovici Budberg, generalul Kotzebue care era şeful statului major. generalul contre Orlov care comanda trupele de cazaci, generalul Alexandr Nicolaevici Lüders. şi doi comandanţi căzuţi pe câmpul de luptă – generalii Selvan, mort la Silistra şi Soimonov, căzut la Inkerman; urmează apoi muşirul Omer Paşa. skender Bey sau Skender Bey, (numele musulman al contelui polonez Ilinski, intrat voluntar în trupele otomane unde primise comanda başibuzucilor),

Tevfik Paşa, Derviş Paşa precum şi doi ofiţeri din rândul aliaţilor anglo-francezi, coloneii Simmons şi Dieu. Apar apoi figuri de combatanţi şi tipuri din popor: infanterişti şi cazaci ruşi, başibuzuci şi nizami turci, ulani, dragoni şi infanterişti austrieci, ţigani şi târgoveţi români.

Dar aceasta nu era suficient pentru că maestrul simţea nevoia pulsului luptei şi imortalizării peisajului specific pe timp de război – fortificaţii, bivuacuri, trupe aliniate pentru revistă. În acest scop se deplasează la malul Dunării. Îşi procură un furgon în care îşi instalează un laborator volant, absolut necesar pentru pregătirea materialului sensibil (acoperirea plăcilor de sticlă cu colodiu şi developarea acestor clişee imediat după expunere, cât timp erau încă umede). Acest atelaj devine ținta artileriei turceşti care, neştiind ce este acolo şi bănuind că vreun observator rus le studiază amplasamentele şi efectivele, deschide focul asupra sa, din fericire fără a-l nimeri: "Astfel, în primele zile ale lui aprilie 1854. Szathmari se afla aproape de Oltenița pe care trupele ruse o presau; el voia să fotografieze carantina. În acest scop s-a apropiat de oraş cu vehiculul ce-i servea de laborator; apoi şi-a instalat aparatele şi a început operația. Pe neaşteptate a simţit o zguduitură violentă şi scurtă şi, aproape în acelaşi timp, s-a auzit zgomotul unei detunături dinspre fort. D. de Szathmari gândi că şi-a ales un loc rău şi că ar fi mai înțelept să se pună în afara liniei de tir a garnizoanei turceşti. Totuşi, el a rămas vitejeşte la postul său. O secundă după aceea, a doua vâjâitură prin aer, mult mai pregnantă ca prima,

şi aceeaşi detunătură dinspre oraş. Devenise evident pentru artist că i se făcea onoarea de a se trage asupra lui şi că se trăgea chiar cu o precizie din ce în ce mai îngrijorătoare. Totuşi, vederea pe care o lua în acel moment era aşa interesantă, luminile şi umbrele erau dispuse cu atâta artă, încât fotograful nu se putea decide să abandoneze locul. De altfel, încă vreo câteva secunde şi operaţia era terminată. Curajosul amator aştepta ca totul să fie terminat; apoi îşi închide aparatele şi se pregăteşte să plece. Era şi timpul. O a treia ghiulea, mult mai bine dirijată decât precedentele, brăzdează pământul la câţiva paşi de el şi îl umple de nisip. Dar clişeul era minunat!"[140].

Rod al eforturilor şi bravurii lui Szathmari, albumul pe care îl crease reda o imagine vie a războiului şi nu putea fi decât salutat ca o lucrare valoroasă de toţi cei care o văzuseră. În 1857, Auguste Devanaux dedica un întreg articol în "Le Monde Illustré" operei sale fotografice, deja cunoscută în Franţa, evocând în termeni elogioşi albumul Războiului Crimeii. Sub titlul **La Photographie en Orient – Types et costumes militaires, par M. de Szathmari**, cronicarul menţiona: "În ultima vreme, mai mulţi fotografi au parcurs Orientul şi au adus un număr considerabil de vederi care spun mai mult despre adevăratul aspect al acestor ţinuturi decât toate cărţile şi toate desenele, oricare ar fi valoarea lor artistică şi literară. Iată că acum, pentru a completa această operă, **un artist de talent, un om inteligent şi de gust** (subl. A.S.I.) o să livreze publicului, într-o colecţie de mai multe sute de reproduceri, mostre ale

tuturor tipurilor şi costumelor care deosebesc diversele rase implantate în provinciile turceşti. **Acest artist este D. de Szathmari, din Bucureşti, care s-a făcut cunoscut în 1855 printr-o serie de poze reprezentând primele episoade ale războiului din Orient şi portretele generalilor comandanți ai armatelor ruse şi otomane".**[141] (subl. A.S.I.)

Imaginile acreditate ca aparţinând cu certitudine portofoliului din Războiul Crimeii aflate la Biblioteca Academiei sunt: un campament turcesc format din mari corturi conice (după modelul american, numit "Sibley tent") pe lângă care stau în picioare sau pe jos mai mulţi soldaţi iar, în prim plan, se află un grup de ofiţeri cu mantale şi fesuri; două variante ale unei compoziţii cu nişte cavalerişti turci – doi călări, sprijinind-şi carabinele de oblâncul şeii şi doi pe jos, alături de bidivii lor. (fig. 75) Toţi sunt îmbrăcaţi în tunici cu brandemburguri şi au centuri şi ledunci din piele albă: cel din stânga este gornist şi-şi ţine trompeta proptită de şold. Alte două fotografii reprezintă un pichet de grăniceri construit pe piloni la malul Dunării şi parcul atelajelor dintr-o mare bază militară de aprovizionare. În sfârşit, cea mai cunoscută fotografie (şi ea tot cu două variante) – reprodusă şi în "Le Monde Illustré" no. 28/24 Octobre 1857 – este cea a bătrânului şi rufosului başibuzuc, trântit pe un ţol, alături de o cadână negricioasă (fig. 74), etichetată de revista pariziană drept "Palicar et tzigane, d'apres une photographie de M. Ch. de Szathmari, de Bucarest", pe care cronicarul mai sus amintit o aprecia foarte mult, considerând-o mostră demnă de a da o idee

asupra bogăției și varietății întregului album: "Subiectul desenului intitulat **Palicar și țigancă**, care a apărut în ultimul număr al lui **Monde Illustré**, este împrumutat din această frumoasă și interesantă colecție. Această mostră poate da o idee de ceea ce va fi această lucrare. Se vede că autorul nu s-a limitat la simpla reproducere a unui costum sau a unui tip ci, grupând cu gust modelele sale, el a știut să compună niște tablouri pline de originalitate și caracter. El nu a neglijat nici una dintre condițiile care ar fi putut face din pozele sale niște opere realmente artistice; și trebuie să o spunem că a reușit din plin. În acest album curios sunt multe subiecte pe care am voi să le vedem transpuse pe pânză de Decamps sau de Meissonier: unul ar găsi aici efecte de lumină demne de penelul său, celălalt detalii care să-i obosească exersatul său ochi; amândoi s-ar inspira din documente prețioase. (...) Într-un cuvânt, această colecție compusă de un artist alături de interesul misterios pe care totdeauna Orientul l-a inspirat, adaugă și meritul real al execuției: de asemenea, în orele lor de odihnă activă, pictorii și poeții vor găsi în ea motive fecunde de inspirație".[142]

După 18 ani, când în Herțegovina se declanșase insurecția contra turcilor, imaginea lui Szathmari revine în actualitate. Neavând încă vreun reporter la locul evenimentelor, editorii revistei franțuzești fac apel la vechia fotografie pe care, desenatorii redacției, o modifică în conformitate cu nevoile lor. Schimbând puțin fizionomiile și costumul – bărbatul primind în locul bărbii o respectabilă mustață pe oală și o bonetă care nu

mai amintea de fes, iar însoţitoarea sa o atitudine mai puţin lascivă şi o tocă de care atârna un voal, pe spate – ilustraţia apare în "Le Monde Illustré" no. 967/23 Octobre 1875 (p. 257) sub titlul "Types bosniaques – Garde-frontiére entre Knin et Livno", precizându-se noii autori – "Dessin de M. G. Janet d'après le croquis de M. Charles Yriarte" – dar fără un cuvânt despre Szathmari, autorul inițial al compoziției.

Pe lângă acestea, la Biblioteca Academiei mai sunt portrete de generali ruşi şi austrieci, a căror identitate s-a pierdut. În colecția de negative pe sticlă – încă necopiată şi, practic, inaccesibilă cercetătorilor – pot fi găsite, cu siguranţă, şi alte imagini din aceeaşi perioadă care ar fi putut figura în pierdutul album.

Vizitând, în luna septembrie 1993, Muzeul Internațional al Fotografiei de la Casa George Eastman din Rochester, statul New York, am avut şansa să descoperim **trei fotografii din acel album, necunoscute în România**. Una îl reprezintă pe generalul locotenent Soimonov, comandantul Diviziei 104 ruse, ce căzuse în timpul luptelor de la Inkerman. El poartă surtuc la două rânduri, cu mari epoleți cu franjuri pe umeri, şi este aşezat pe un fotoliu, sprijinindu-şi cotul pe un gueridon cu acoperământ de mătase. Pentru asemenea personaje cu statut înalt, Szathmari îşi dădea toată silința începând cu aranjamentul luxos al decorului din studio şi terminând cu riguroasa poziționare a modelului pentru a-i fi evidente atributele funcției. Un text scris cu majuscule şi minuscule de mâna autorului identifică pe cel ce i-a pozat: "LIEUTENANT GENERAL SOI-

MONOFF / commandant de la 104 Division (tué a Inkermann)".

Celelalte două sunt peisaje: **Bombardamentul Silistrei** unde în prim plan apar doi cai, păscând liniştiţi în preajma unor furgoane şi căruţe iar, în fundal, se văd fortificaţiile specificate pe marginea de jos a cartonului – "Arab Tabia, Fortul Abdul Medjid, oraşul Silistra şi cele 18 baterii ruse"; **Campamentul lăncierilor ruşi la Craiova** este un şir de corturi albe, întinse în plin câmp, iar în faţa lor sunt aranjate şei, lănci şi arme, construite în piramidă, pe lângă care îşi fac de lucru câţiva soldaţi şi subofiţeri. Fotografiile au tentă sepia, sunt de mari dimensiuni – 25,2 x 18,3 cm prima şi 15,3 x 21,1 cm celelalte două – au colţurile rotunjite şi sunt lipite pe cartoane decorate cu un chenar cu motive geometrice şi florale, imprimate litografic. Legenda fiecăreia este scrisă de Szathmari, de mână, în franţuzeşte, cu cerneală neagră. După felul de prezentare – caşerate pe cartoane ce poartă identificarea locului sau a personajului – nu încape nici o îndoială că aceste planşe făceau parte din albumul Războiului Crimeii.

Aceste imagini recent depistate de noi în Statele Unite dădeau speranţa unei posibile reconstituiri, în viitor, a importantei opere a lui Carol Szathmari, piesă de rezistenţă pentru istoria fotografiei româneşti şi universale. Speranţa ni s-a confirmat de curând. Colaborând, în calitate de consultant ştiinţific pentru România, la filmul documentar "The Crimean War", turnat de Mentorn Barraclough Carey Productions Limited din Londra – şi difuzat pe canalul patru al tele-

viziunii engleze în toamna anului 1997 – am sugerat documentariştilor acelui studio să caute în colecţiile coroanei britanice urmele albumului dăruit de Szathmari reginei Victoria. Cercetările la Royal Archives at Windsor au avut un rezultat pozitiv: chiar dacă nu a fost găsit întregul album, au fost depistate mai multe planşe disparate care, cu siguranţă, au aparţinut acestuia[143]. Dimensiunile fotografiilor sunt aproape identice acelora mai sus amintite, variind între 24.8 x 18,3 cm, şi 25,5 x 19 cm, şi sunt lipite pe cartoane cu un chenar litografiat. Ele reprezintă, fără excepţie, tipuri de combatanţi turci şi ruşi, cu echipamentul şi armamentul specific. Una se evidenţiază în mod special pentru că îl prezintă pe Omer Paşa în mijlocul statului său major. Muşirul se detaşează de toţi ceilalţi prin ţinuta prestantă, plină de mândrie şi abnegaţie. Este îmbrăcat într-o tunică de culoare deschisă şi poartă pantaloni de piele, rezistenţi în campanie. Lângă el se află un bărbat înalt înveşmântat ruseşte, cu surtuc la două rânduri având pe umeri mari epoleţi cu franjuri şi şapcă pe cap. Ernest Lacan descrie, în detaliu, această fotografie oferind astfel identitatea ciudatului personaj din anturajul muşirului: "(...) Dl. de Szathmari a reprezentat într-o singură poză pe Omer Paşa şi statul său major. Comandantul suprem ocupă centrul grupului. Acoperit cu fes el poartă o tunică de lână gri, fără ornamente, strânsă la talie de o centură de piele. Acest costum simplu şi marţial este completat de mari cizme moi, înalte până deasupra genunchiului şi de sabie. Alături de el contele Samoiski, a cărui talie înaltă domină grupul şi alţi aghiotanţi par să

aştepte ordinele şefului. Ofiţeri aparţinând diferitelor corpuri de armată stau la oarecare distanţă şi, prin diversitatea costumelor, măresc interesul pentru această scenă".[144]

O altă imagine de la Royal Archives prezintă patru corneţi din fanfara otomană, cu tunici cu brandemburguri şi banduliere late, brodate, ce-şi ţin instrumentele în mână.

Deoarece este vorba de planşe volante şi nu se ştie ordinea în care erau inserate în album, am procedat la gruparea lor pe subiecte în vederea anal: ării. Două imagini au ca motiv artileria călăreaţă otomană, cu atelajul format din câte şase cai la tunuri şi chesone, cu roţile de rezervă şi servanţii, unii călări pe lături şi, alţii pe jos, plasaţi la posturile stabilite. În fundal se vede Dunărea şi malul înalt al Bulgariei. Unul dintre cadre este luat mai de departe pentru a reda ansamblul, celălalt se concentrează numai asupra tunului cu unsprezece servanţi, opt pe jos şi trei călări. Se distinge foarte bine harnaşamentul cailor, armamentul şi echipamentul oamenilor. Soldaţii au tunici şi pantaloni de culoare închisă, cei călări au cizme înalte, săbii prinse cu portepe de piele albă de centironul de aceeaşi culoare şi ledunci, la fel, albe, de care sunt suspendate cartuşiere negre; cei pedeştri au cizme mai scurte şi săbii-baionetă în teci de piele neagră, agăţate de curele albe, în bandulieră. Toţi au pe cap fesuri cu ciucuri mari. Pe malul fluviului terenul era desfundat aşa că tunurile, caii şi oamenii stăteau în glodul gros şi lucitor sub razele palide ale soarelui.

În mijlocul aceloraşi bălţi de noroi şi apă stătută pozează, faţă în faţă, doi ofiţeri de artilerie, călări, însoţiţi de trei alţi militari, subordonaţii lor.

Trei ofiţeri – un maior, un colonel şi un căpitan – sunt pozaţi tot în exterior dar Szathmari a pictarea fondului, probabil neinteresant, prin acoperirea clişeului cu un ton neutru pe care se decupează modelele. Cei trei poartă tunici cu brandemburguri, broderii de fir la guler şi galoane late la manşete iar la pantaloni au lampasuri. (fig. 76)

Urmează o suită de cinci fotografii cu infanterişti în diverse ţinute şi cu întregul echipament. Szathmari a ales drept modele nişte soldaţi chipeşi şi fercheşi, pe care i-a folosit constant, îmbrăcaţi fie pentru vară fie pentru iarnă, aşezându-i în aşa fel încât să fie evidente toate detaliile de uniformă, din faţă, profil şi spate. (fig. 77, fig. 78) Fotografiindu-i în exterior, unde lumina atenua uneori trăsăturile, revine cu retuşuri pe multe dintre chipuri, punând accentele necesare sau întărind umbrele.

Ultimele două imagini de artistul bucureştean aflate în colecţia regală britanică îi reprezintă pe ruşi. Una surprinde un grup de cazaci de Don în curtea unei cazărmi, cealaltă, etichetată "Voluntari ruşi (bulgari)" prezintă trei tineri în tunici la două rânduri şi mari căciuli cilindrice în faţă cu o stemă de alamă.

După unele dintre fotografiile luate pe câmpul de luptă au fost făcute, în 1855, cromolitografii în atelierul lui Leopold Müller din Viena. La Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române se află două asemenea

planşe. **Baschi Bozouk – Arnauten** (fig. 79). reprezintă doi războinici din trupele neregulate, unul din Asia Mică, altul din Grecia, ambii purtând fustanele dar având încălţăminte diferită, cel dintâi opinci legate cu nojiţe, celălalt jambiere şi iminei. Imaginea a fost surprinsă într-un retranşament de artilerie astfel că primul bărbat este aşezat pe afetul unui tun, cu puşca în mână, iar camaradul său, în picioare. alături. îl ţine pe după umeri. În fundal se vede Dunărea. Autorul s-a semnat în stânga, jos, pe o roată de tun: "Szathmari à Silistria 1854". În următoarea stampă – etichetată **Baschi Bozouk – Araber** (fig. 80) – sunt reuniţi trei luptători musulmani în costume viu colorate. Sub litografie este dată o legendă care identifică locul de provenienţă al fiecăruia: "Cel aşezat. [este] un bey din Liban; cel din mijloc, [este] un şef din ţinutul Damascului; al treilea. [este] un negru din Abisinia". Libanezul este îmbrăcat cu un cepchen de catifea albastră. brodat cu fir şi cu şalvari albi iar armele sale sunt un escopette (tromblon scurt) în bandulieră şi o sabie pe care ţine mâna. Sirianul are un halat în dungi albastre şi o pelerină roşie iar la brâu are înfipte pistoale în vreme ce abisinianul şi-a îmbrăcat căldurosul burnus peste un halat vărgat. Semnătura artistului apare în stânga. jos: "Szathmari pinxit à Olteniţa 1854". Atribuirea se face şi sub legendă, în germană: "Nach einer von Szathmari vor Oltenitza verfertigten und collorirten Photografie". Cele două cromolitografii au dimensiunile 32.3 x 23.4 cm şi, respectiv, 32.5 x 23.7 cm.

Tot cu prilejul deplasării pe front, Szathmari a

desenat şi grupul principalilor comandanţi ruşi, strânşi la un consiliu de război ad hoc. Numerotându-i pe fiecare, artistul le-a scris numele dedesubt:

"1. general Schilder căzut la Silistra
2. general Gorceakoff
3. general conte Paskevits
4. general Kotzebue
5. general Buturlin"

Primii doi sunt în picioare, Schilder cu mantaua pe umeri, prinsă la gât, Gorceakov foarte drept, corect îmbrăcat, cu mantaua închisă la toţi nasturii şi ţinându-şi mâinile la spate; ceilalţi trei sunt aşezaţi, privindu-i şi discutând cu cei doi. Autorul a adăugat o frază, în germană, specificând condiţiile în care a fost executată lucrarea: "Desenat după natură la Silistra, în ziua când generalul Lüders a părăsit Dobrogea". Lucrarea se află în patrimoniul Muzeului Naţional de Artă al României.

Iată că, pe lângă documentaţia fotografică, Szathmari a mai lăsat şi o mărturie grafică a prezenţei sale pe câmpul de luptă, chiar în preajma comandanţilor de ale căror decizii depindeau soarta multor mii de oameni şi istoria unui moment important al relaţiilor internaţionale.

Pe lângă albumul prezentat la Expoziţia Universală din 1855 – care avea să fie şi medaliat – alte exemplare ale acestuia au fost oferite de artist, în acelaşi an, capetelor încoronate ale Europei: împăraţilor Napoleon III şi Franz Joseph I, reginei Victoria, regelui Würtembergului, marelui duce Carl Alexander de Saxa-Weimar-Eisenach. Toţi îl apreciază foarte mult şi-l răs-

plătesc pe autor cu înalte decorații și ordine pe care, mai târziu, maestrul le va tipări pe spatele cartoanelor sale de fotografii, ca o emblemă de cinste și o asigurare a clientelei în privința producțiilor sale.[145]

Ernest Lacan analiza, cu justețe, valoarea creației lui Szathmari ca document istoric și operă de artă, validând-o între realizările de marcă ale momentului: "Rezumând, albumul d-lui de Szathmari este o lucrare artistică în care pictorul, poetul și istoricul vor fi interesați în mod egal; în plus, este una dintre producțiile cele mai remarcabile pe care le-a născut fotografia dacă ținem seama de dificultățile de execuție. Am spus că lucrarea d-lui de Szathmari era introducerea la istoria dramatică a războiului din Orient. Să vedem acum cartea. Dl. Roger Fenton este cel care s-a însărcinat să o scrie" [146].

Fără a mai trece pe la gurile Dunării, unde evenimentele epocale fuseseră deja consemnate iar operațiunile militare ridicate și mutate în Crimeea, Roger Fenton se deplasează direct în peninsulă, în primăvara lui 1855, mult după ce se dăduseră și acolo importantele lupte de la Alma (20 septembrie 1854) și Balaclava (25 octombrie 1854), care demonstraseră incapacitatea, ezitările și lipsa de inițiativă a conducerii rusești și care întărise capul de pod al trupelor franco-engleze. Și el lucrează cam în același fel ca Szathmari. portretizând mai întâi comandanții forțelor aliate: generalul Aimable Pellisier – viitorul mareșal al Franței și duce de Malakoff –, mușirul Omer Pașa, mareșalul lord Raglan, generalul sir Colin Campbell, generalul Gordon, etc,

apoi ofiţeri de toate gradele şi de toate armele şi, în ultimă instanţă, trupele – zuavi, vânători şi infanterişti francezi având câte o vivadieră în preajmă, başibuzuci şi nizami otomani, Highlanders şi Lowlanders scoţieni, dragoni şi husari din Brigada Uşoară a generalului lord Cardigan. Nu neglijează nici peisajele, câmpurile de luptă, marea plină de bastimente la ancoră, interiorul Radanului cucerit de englezi şi imagini din campament cu soldaţi făcându-şi de mâncare, aranjându-şi armele sau întinzând corturile – într-un cuvânt, toate aspectele aferente unei campanii[147]. Cum era şi firesc, predomină scenele din tabăra engleză. Ajutat de trei asistenţi, Fenton a executat mai multe mii de clişee din care a făcut o selecţie pentru cele trei volume publicate în anul 1856 sub titlurile: **Întâmplări din viața în campament fotografiate în Crimeea în timpul primăverii şi verii lui 1855; Portrete istorice; Peisaje şi vederi fotografiate în Crimeea în timpul primăverii şi verii lui 1855.**

Un alt fotograf britanic, JAMES ROBERTSON (1813-1881) care activa în capitala Imperiului Otoman şi-a adus contribuția la istoria în imagini a războiului prin scene de campament ale trupelor engleze staţionate în împrejurimi şi prin diverse portrete oficiale. Multe dintre ele au fost publicate în “The Illustrated London News”. Astfel apare portretul lui Omer Paşa în uniformă de mare ţinută, cu epoleţi pe umeri şi decorații pe piept iar la brâu purtând o sabie de onoare, bătută în nestemate[148]. Aceeaşi imagine a fost folosită de un gravor necunoscut care a imprimat o planşă cu dimensiu-

nile 28,8 x 22 cm aflată la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române într-un portofoliu destul de heteroclit, cuprinzând stampe din diverse epoci şi cu diverse subiecte, pe care colecţionarul lor – celebrul Dimitrie Pappasoglu – l-a intitulat, cam emfatic, **Album Oriental/1889 mai I/din Galeria maior D. Pappasoglu**.

Faţă de portretul lui Constantin Daniel Rosenthal din 1848 – ca şi de cele inspirate de acesta şi difuzate în primul an de război – unde muşirul Omer Paşa apărea tânăr şi viguros. cu barba neagră şi alură belicoasă. în fotografia lui Robertson înaltul personaj arată îmbătrânit. cu barba complet albă şi trăsături obosite, exact cum îl descria şi Eugène Jouve. gazetar trimis special al ziarului "Courrier de Lyon". Într-o scrisoare de la Rusciuk, datată 2 august 1854. ziaristul francez relata cum îl văzuse pe bravul soldat şi remarcase semnele rapidului proces de degradare fizică şi morală care îl marcaseră într-un an şi jumătate de campanie: "Alteţa sa nu mai este călăreţul îndrăzneţ şi care. la începutul războiului se făcea remarcat prin eleganţa înfăţişerii sale marţiale, prin vioiciunea atitudinii şi dexteritatea cu care conducea cei mai frumoşi cai ai Turciei. Se spune că grijile şi necazurile i-au albit barba şi i-au încovoiat trupul mai mult decât vârsta şi osteneala războiului. Omer Paşa a îmbătrânit cu zece ani în optsprezece luni; acum este aproape un moşneag, dar un moşneag încă verde şi energic ai cărui ochi păstrează toată vivacitatea şi înflăcărarea bărbăţiei; strălucirea lor febrilă dă un aspect ciudat acestei figuri neregulate, brăzdate şi

oacheşe unde, sub un aer de francheţe şi bravură cât se poate de militară, se ascunde o subtilitate aproape italienească. Ele amintesc anumite portrete ale mareşalului Soult de la sfârşitul Imperiului. Într-un cuvânt, Omer Paşa are o înfăţişare foarte frumoasă şi poartă bine fesul cu placă de aur, marele cordon al Legiunii de Onoare şi tunica albastră cu brandemburguri şi găitane de argint peste pantalonii de caşmir alb cu lampasuri de aur."[149]

Spre finele războiului, după căderea Sevastopolului, Robertson s-a deplasat în Crimeea şi a făcut o suită de fotografii cu vederi generale ale oraşului ruinat, cu docurile înainte şi după distrugerea de către aliaţi, cu turnul Malakov, Redanul şi portul Balaclava. Toate cadrele sale, aproape fără excepţie lipsite de personaje, sunt stăpânite de o notă dezolantă dată de aspectele devastării şi pierderilor materiale inutile cauzate de conflagraţie.

Imagini ale fortăreţelor cucerite ca şi portrete ale comandanţilor cunoşteau o mare difuzare şi prin intermediul fotografiei. Dagherotipistul Friedrich Binder îşi făcea reclamă în paginile suplimentului "Vestitorului Românesc" din ultimele zile ale anului 1854: "Subtiscălitul scoate portreturi ori la ce ceas, şi pentru morţi, cu preţuri cuviincioase. La magazinul său se găseşte Sevastopolul, Odesa, Cronstadtul şi Varna, perspective, portretele I. S. Omer-paşa, ale Ecs. Lor generalii Canrobert, Regaln, Hess, Şamil, Napier şi harta pentru Crimea şi Baltica, care sunt acum venite. (...)".[150]

Pe când opera de mai mici dimensiuni a lui

Szathmari, legată în volum. a avut neşansa să dispară în condiţii tragice – exemplarul dăruit împăratului Franței a ars la palatul Tuilleries în timpul Comunei; despre cel ajuns în Anglia s-a crezut multă vreme că a căzut şi el pradă flăcărilor care au mistuit. în 1912, o parte a castelului Windsor dar recenta descoperire infirmă acest fapt; celor din Austria şi Germania li s-a pierdut urma în timpul primului şi celui de-al doilea război mondial – cea a lui Fenton, de dimensiuni incomparabil mai mari, a reuşit să ajungă aproape integral până la noi (chiar dacă o însemnată parte a clişeelor sale s-a pierdut ori a fost distrusă fără ca măcar să existe copii după ele). Aceasta a fost cauza pentru care a şi fost mai bine cunoscută şi cercetată de istoricii fotografiei şi multă vreme încununată cu laurii primordialității. Faptul că nu a fost el primul reporter fotograf de front. ci Szathmari, nu-i ştirbeşte însă cu nimic poziția de pionier pe care o ocupă alături de acesta. Cum. la fel, trebuie să fie adjudecat pe aceeaşi poziţie cu ei şi farmacistul militar austriac LUDWIG ANGERER (1827-1879). Pasionat de noua tehnică a camerei obscure şi dispunând. prin natura serviciului. de substanțele chimice necesare. odată încartiruit la Bucureşti în momentul ocupării Principatelor Române de trupele austriece, el s-a apucat de fotografie.

De la Angerer s-a păstrat doar o singură fotografie cu subiect marțial, foarte cunoscută şi des reprodusă în lucrări de istorie. Aceasta îl reprezintă pe generalul conte Johann Alexander Coronini împreună cu statul său major în fața cartierului general stabilit în casa

baronului Meitani de pe Podul Mogoşoaiei.(fig. 81) În centrul compoziţiei, în stânga unei mese pe care sunt întinse hărţi, se află contele, în tunică albă, cu ceacoul negru pe cap şi mantaua pe umeri. Îşi sprijină mâna, în mod expozitiv şi imperativ, pe hârtiile de pe masă, ca şi când ar indica un obiectiv militar ce trebuie cucerit. În jurul mesei sunt adunaţi alţi trei generali cu bicornurile lor cu pene verzi bine îndesate pe cap. În preajmă se află o mulţime de ofiţeri superiori şi inferiori de diverse arme. Tot în prim plan, în apropierea grupului principal, puţin spre stânga, se află un civil cu ţilindru înalt, de mătase. Curtea este plină de soldaţi şi subofiţeri; în balcon şi la ferestre, de asemenea, stau alţii, înghesuindu-se dornici de a apărea şi ei în poză. O trăsură deshămată este trasă lângă colţul casei

Chiar şi cu o singură fotografie[151], deosebit de elocventă prin agitaţia pe care o dă mulţimea personajelor şi poziţiile lor fireşti, lui Ludwig Angerer trebuie să-i fie rezervat un loc între documentariştii de război cu camera obscură. Restul creaţiilor sale din această perioadă – care îi vor statua poziţia şi-i vor asigura celebritatea ce-i va aduce, peste câţiva ani, în 1860, titlul de fotograf al curţii imperiale habsburgice – sunt imagini cu tipuri din popor, şi cu vederi din capitala Munteniei, care îi înscriu opera, în mod irecuzabil, în documentarismul etnografic şi peisagistic, de mare însemnătate ca depozitar al unor aspecte dispărute[152].

*

Deşi din punct de vedere tehnic Războiul Crimeii a fost ultima confruntare de tip tradiţional din secolul al XIX-lea – cu şarje de cavalerie şi atacuri de infanterie în ordine perfectă, ca la paradă, cu înaintări în sunet de fanfară, unităţi ţinute în rezevă direct sub ucigătorul foc inamic şi armament vechi, folosit şi pe vremea lui Napoleon I, depăşit ca mod de încărcare pe la gura ţevii şi ca muniţie nestandardizată – totuşi a adus câteva noutăţi de natură extra-militară care au revoluţionat sistemul de informare: presa ilustrată cu trimişii speciali aferenţi şi fotografia ca mijloc de consemnare a evenimentelor. În toate conflictele armate ulterioare, reporterii de război – fie ei "artişti speciali", maeştri fotografi ori gazetari cu aplicaţii plastice, meniţi să furnizeze atât textele cât şi imaginile necesare – îşi vor avea locul lor bine stabilit de ataşaţi pe lângă cartierele generale, bucurându-se, printr-o convenţie internaţională tacită, de facilităţi de deplasare şi culegere a datelor din orice parte a frontului.

CONCLUZII

Genul documentarist a impus cristalizarea unui stil specific, rapid în exprimare şi uşor decodificabil, dominat de grafie pentru că era mai lesne de executat în condiţii precare, pe front, şi de reprodus în reviste. Liniaritatea. schematismul, erau specifice lucrărilor din primele faze ale războiului, realizate direct pe câmpul de luptă de un artist curajos precum Constantin Guys. pentru ca, spre sfârşitul conflagraţiei să apară lucrări de interpretare. mai ample, mai sofisticate şi cu tendinţă spre picturalitate. precum litografiile lui Carl Lanzedelli. Albrect Adam şi Max Beeger, Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé şi François Constant Mès.

Documentarismul de război, cu preponderenţă militar şi bataillist, poate fi împărţit în două categorii: cel **publicistic**, destinat presei, şi cel **artistic pur**. Cel dintâi, executat pentru a fi dat publicităţii în paginile revistelor ilustrate. era caracterizat de liniaritate – uşor de redat prin xilogravură sau gravură în metal – cu parcimonie de griuri şi tente intermediare, cu o grăitoare conciziune. selectând subiecte-semnal cu mare forţă evocatoare. chintesenţă a mai multor evenimente derulate într-un spaţiu şi un timp clar delimitate, şi făcând apel la convenţii uşor de înţeles de cititori.

Cel artistic are caracter personal şi este destinat să furnizeze materialul de bază, brut, ce avea să fie prelu-

crat ulterior, în atelier, în mari pânze cu tematică din istoria contemporană, elaborate la comandă specială. Produsele documentarismului artistic pur erau arar compuse şi constituite într-un subiect unic pe o planşă ori foaie de caiet de schițe. De obicei erau crochiuri disparate de tipuri umane, detalii de uniformă şi echipament, studii de mişcare, portrete de combatanți, animale şi materiale de luptă, aşternute fie cu înfrigurarea celui ce vrea să nu piardă nimic din spectacolul ce i se oferea, cu dramatică generozitate, înaintea ochilor avizi de nou, fie cu tihna aceluia care deja avea stabilită compoziția pe care intenționa să o elaboreze şi-şi nota doar acele amănunte care îi erau necesare pentru finalizarea acesteia. Sintaxa plastică era specifică autorului, neîncorsetat de vreo convenţie şi de vreo regulă, el permițându-şi anumite licențe şi semne pe care le-ar fi putut înțelege doar el şi pe care urma să le dezvolte mai târziu, în liniştea atelierului. În acest caz, totul era rodul observaţiei realiste şi la obiect, folosind soldați pe care îi ruga să-i pozeze ori deplasându-se în linia întâi, în tranşee, alături de ei, pentru a-i studia mai bine în mediul lor firesc. Aceasta şi deferenția un documentarist angrenat în publicistică de unul interesat doar de aspectele plastice ale conflictului: primul deja poseda în muzeul său imaginar datele necesare identificării trupelor şi personajelor ce apăreau în desenele pe care urma să le expedieze la redacţie şi unica sa preocupare era să închege nişte compoziţii veridice legate de ultimele lupte la care nu participase decât de la distanţă – astfel, activitatea sa era, în mare măsură, rodul fan-

teziei şi al câtorva informaţii culese de la participanţii direcţi; cel de-al doilea îşi selecta cu grijă şi fără grabă subiectul dintre încleştările cele mai reprezentative care avuseseră loc în timpul campaniei şi care avuseseră o importanţă deosebită pentru victoria părţii pe care acesta o slujea; ştiind bine ce are de făcut, el acumula un portofoliu cât mai bogat de schiţe pregătitoare, de informaţii de la combatanţi, urmărea alte lupte şi folosea toate sugestiile pe care i le oferea terenul şi clima spre a realiza o operă de largă respiraţie şi cu un impact deosebit asupra publicului.

Este dificil de făcut o departajare netă între subiectele abordate de corespondenții şi observatorii de război căci, deşi temele prevalente sunt cele militare, nu sunt eludate nici laturile etnografice şi peisagistice ale documentarismului. Scenele din spatele frontului sunt pline de vitalitate, investite cu toată imediatețea şi şarmul unei imagini surprinsă pe viu, în mijlocul unei societăți vesele, în care ei înşişi se simțiseră foarte bine şi în largul lor.

În timpul Războiului Crimeii pentru prima dată. se conturează şi începe să se dezvolte specialitatea de artist corespondent de front. Deschiderea campaniei surprinde redacţiile revistelor ilustrate oarecum nepregătite şi dependente de corespondențele unor neprofesionişti. Documentarismul de front se manifestă mai întâi ca o activitate de divertisment a câtorva militari cu aptitudini plastice, plictisiți de lâncezeala mişcărilor de trupe şi de viaţa monotonă din tabără care, pentru a-şi omorî timpul, desenau locurile şi oamenii cu

care veniseră în contact. Aceste schițe fruste ce, în majoritatea cazurilor trebuiau stilizate şi redesenate de angajaţii redacţiilor, erau primite de editorii avizi de informaţii proaspete de la locul evenimentelor. De aceea, primele luni ale conflictului au fost acoperite fie de colaboratorii benevoli, nespecializaţi (militari şi medici), fie necesarul de imagini era asigurat din vechiul portofoliu al revistelor. Astfel, experienţa şi desenele lui Charles Doussault, datând de mai bine de un deceniu în urmă, erau materiale foarte interesante pentru cititorii lui "L'Illustration". Ca unul ce trăise mult timp printre români, care îi iubea şi le cunoştea ţara, el putea furniza, prin text şi ilustrație, date prețioase despre clima, geografia, demografia, obiceiurile, cultura şi civilizaţia Principatelor Danubiene (cum erau numite în epocă ţările române). Pe lângă imaginile cu diverse tipuri umane, selectate din toate categoriile sociale, el adapta vechi desene la cerinţele actuale prin inserarea de personaje ce aveau legătură directă cu conflictul armat într-un peisaj paşnic de oraş: cunoştea suficient de bine Bucureştii pentru a figura un convoi de răniţi în preajma Turnului Colței, edificiu emblematic pentru capitala ţării.

Alţi consecvenţi colaboratori ai revistei pariziene au fost doi medici militari, F. Quesnoy şi Camille Allard, ambii aduşi de cursul războiului în Dobrogea şi pe malurile Mării Negre, ambii posesori ai unui incontestabil talent artistic deşi insuficient cultivat. Ei furnizează o bogată şi interesantă documentaţie de la fața locului, chiar dacă informaţiile lor sunt mai mult de

natură arheologică, etnografică, geografică, meteorologică şi medicală decât militară. Un cunoscut artist, maestru de marine şi bătălii navale, Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager, este trimis de redacţia lui "L'Illustration" să procure material iconografic de la gurile Dunării. Astfel apare o vedere a Sulinei, luată din larg.

O importantă contribuţie are Théodore Valerio care publică elegantul album de acvaforte intitulat **Les populations des Provinces Danubiennes en 1854** în care sunt adunate tipuri pitoreşti de combatanţi din armata turcă pe care îi văzuse în timpul călătoriei sale, la Calafat şi Silistra. Cu excepţia unei santinele din armata regulată (nizamie), toţi ceilalţi sunt coloraţii başibuzuci provenind din toate colţurile imperiului: arabi, kurzi, egipteni, anatolieni, albanezi. Interesat de costumele lor ciudate, Valerio le-a descris în toată splendoarea lor sălbatică. Între aceştia, sunt inserate şi două figuri din popor, pe care le văzuse în jurul Bucureştilor o româncă din satul Tunari şi un mândru dorobanţ rural, în costumul său plin de găitane.

Colaboratorul cel mai fidel al revistei engleze "The Illustrated London News" a fost tot un francez, Constantin Guys care, în primele şase luni ale războiului, se află constant în preajma lui Iskender Bey, a lui Muchlis Paşa (numele turcesc al lui Grigore Sturdza primit în armata sultanului şi deţinând rangul de general), a lui Tevfik Paşa şi a celorlalţi comandanţi ai avangardei otomane, furnizând desene foarte interesante cu scene din campament, cu fortificaţii, parade sau lupte. La Calafat, Giurgiu, Silistra sau Bucureşti, Guys este un

neobosit corespondent, expediind la redacție câte zece desene cu un singur curier. Este primit în audiență chiar de Omer Paşa, la Şumla, şi are prilejul să relateze, în detaliu, această întrevedere, atât prin slovă cât şi prin imagine plastică. Odată cu mutarea campaniei în Crimeea. urmează şi el trupele şi asistă la bătălia de la Inkerman, unde se autoportretizează parcurgând câmpul de luptă, printre cadavre şi răniți. Aportul lui Constantin Guys la documentarismul de război este unul dintre cele mai importante în epocă, el creând adevăratul tip de artist special. Numai un mare iubitor al vieții sub toate formele ei – de la sublimul apoteozei eroice la mizeria suferinței răniților – putea să descrie într-un mod firesc, realist şi needulcorat, marea dramă a războiului şi numai grafica, prin efectele ei reduse la alb-negru. lumină-întuneric. mânuite cu dexteritate. putea răspunde impresiilor de moment pe care le oferea acest amplu subiect.

Parte dintre ilustrațiile sale sunt preluate de "Illustrirte Zeitung", care nu beneficia de un reporter la teatrul războiului. Gravorul Max Beeger foloseşte sugestiile schițelor lui Guys pentru câteva planşe litografiate din mapa intitulată **Episodes de la Guerre d'Orient.** Contribuția lui Beeger constă în amplificarea scenelor cu **Tunul de alarmă la Calafat** şi **Ieşirea cavaleriei turceşti din Calafat**; el introduce noi personaje în atitudini variate şi. prin culoare. conferă alte valori picturale, lucrărilor.

Observator al evenimentelor marțiale şi politice din Capitala Țării Româneşti, pictorul, profesorul de

desen şi muzeograful Carol Wahlstein, trimite o elocventă corespondenţă ilustrată a **Primirii la Bucureşti a armatei austriece de ocupaţie sub comanda contelui Coronini** şi a **Intrării prinţului Barbu Ştirbei în Bucureşti pe 5 octombrie 1854** care îşi găseşte locul cuvenit în paginile revistei "Illustrirte Zeitung" din Leipzig (No. 594/18 November 1854).

În timpul războiului, ca şi imediat după, proliferează o bogată producţie de litografii şi acvaforte inspirate de campanie şi datorate unor artişti care nu participaseră direct la conflictul armat, ca observatori de front, dar care foloseau ca sursă de inspiraţie opera artiştilor speciali. L-am amintit deja pe Max Beeger care colaborase cu Albert Adam pentru realizarea mapei lor de planşe; o altă suită de stampe realizează bavarezul Albrecht Adam, prevalente fiind scenele de luptă. Şi francezii François Constant Mès şi Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé sunt atraşi tot de scenele bataillisste, ambii dedicându-şi planşele asediului Silistrei. Vienezul Carl Lanzedelli execută un întreg ciclu menit să constituie o ilustrare a momentelor mai importante derulate la malurile Dunării şi în Ţara Românească: **Lupta de la Cetate, Ciocnire la Giurgiu, Asediul Silistrei** şi **Intrarea trupelor cezaro-crăieşti în Bucureşti.**

Deşi fusese ataşat unui regiment de ulani austrieci, Adolf Schreyer, nu surprinde nici o scenă de luptă sau marţială. Ceea ce îl impresionează cel mai mult în timpul şederii sale în România sunt caii şi atelajele autohtone. Mulţi ani după încheierea războiului va participa la Salonul de la Paris cu mari pânze ce reprezen-

tau căruțe de poștă sau brașovence în mijlocul unui peisaj hibernal (**Curier valah în vifornițā, Timp de iarnă în Valahia**, etc.)

În timpul ocupației rusești a Moldovei, Alexandru Asaky, editează o litografie cu portretul prințului Mihail Dimitrievici Gorceakov, comandantul trupelor țariste. Generalul este prezentat figură întreagă, în mijlocul unui peisaj, în spatele său evoluând o scenă de luptă cu niște artileriști ce încarcă un tun.

Tânărul Theodor Aman se afla la studii la Paris la izbucnirea ostilităților. Deja pasionat de compozițiile bataillisté, el execută o mare pânză cu **Bătălia de la Oltenița** pentru a cărei finalizare îi solicită lui Barbu Iscovescu – aflat la Constantinopol în exil – documentația privind uniformele turcești. Lucrarea se bucură de mult succes fiind expusă în vitrina firmei Goupil. La sugestia mai multor admiratori – și în special a fostului consul francez din Principatele Române, Adolphe Billecocq – artistul oferă tabloul sultanului Abdul Medjid care îl răsplătește cu o importantă sumă de bani ce-i va permite să își prelungească șederea în Orient și să se deplaseze la Alma, Eupatoria, Sevastopol și la alte obiective strategice. Aventurile acestei expediții sunt cunoscute dintr-o amplă scrisoare trimisă fratelui său mai mare, Alexandru Aman, și publicată de mai mulți biografi ai pictorului, precum C. I. Istrati, Alexandru Tzigara-Samurcaș și Radu Bogdan. Dar soarta tabloului nu mai era cunoscută, o unică imagine a lui păstrându-se într-o litografie de la Muzeul Aman din București. Am avut șansa să descoperim noi această pânză de mari

dimensiuni – 128 x 194 cm – panotată, la mare cinste, în mijlocul galeriei de picturi istorice de la Dolmabahcé Sarayi din Istanbul.

Biografii lui Aman mai sus amintiţi nu s-au ocupat nici măcar în treacăt de schiţele făcute de acesta pe câmpul de luptă şi în bivuacuri. Deşi lucrări de tinereţe, în care şovăielile şi carenţele anatomice, perspectivale ori compoziţionale sunt inerente, crochiurile făcute de artist în Crimeea denotă pasiunea sa şi conştiinţa necesităţii documentării la sursă. În unele este evidentă nesiguranţa începătorului şi nedeprinderea mâinii cu desemnarea personajului din câteva linii, în vreme ce, în altele, ductul capătă vioiciune şi expresivitate, anunţând experimentatul desenator de mai târziu. Aceste schiţe, răspândite la trei instituţii – Biblioteca Academiei Române, Muzeul Theodor Aman şi Muzeul de Artă Craiova – i-au asigurat pictorului materialul necesar executării unor compoziţii mari, în ulei, precum **Vânători şi zuavi în faţa Sevastopolului, Zuavi îndreptându-se spre tranşee, Lupta de la Sevastopol** şi pânza de dimensiuni apreciabile (194,5 x 324.5 cm), **Bătălia de la Alma**. Aceasta din urmă trădează ambiţia autorului de a executa o operă memorabilă, în stilul la modă al academiştilor. Rezultatul nu a fost, însă, la fel de spectaculos ca în cazul **Bătăliei de la Olteniţa**: a fost prezentată la Expoziţia Universală de la Paris din anul 1855 şi, la întoarcerea sa în România, a intrat în posesia lui Ion Ghica, rămânând în familia acestuia mai bine de jumătate de secol. După luarea puterii de comunişti, când conacul de la Ghergani a fost evacuat şi obiectele

aflate înăuntru au fost împărțite între reprezentanții poporului, această pânză a fost folosită drept coviltir de căruță datorită mărimii ei și a impermeabilității dată de pictura în ulei. După un timp lucrarea a ajuns la Muzeul Național de Artă fiind păstrată în depozit, într-o avansată stare de degradare. Din cauza subiectului ei care îi prezenta pe ruși în totală debandadă. puși pe fugă de francezi, lucrarea nu a putut fi expusă pentru a nu incita susceptibilitatea vecinului sovietic. Ea a revăzut lumina simezei abia în 1991 (la interval de 136 de ani de la prima expunere publică) cu ocazia marii retrospective a Centenarului Aman.

O noutate absolută a fost aducerea aparatului fotografic pe front. Tot un român a fost cel care a avut inițiativa să folosească fotografia ca sursă documentară: Carol Szathmari. El își leagă numele de primatul întrebuințării camerei obscure ca mijloc eficient de imortalizare a chipurilor de comandanți sau de simpli combatanți. de campamente și fortificații. Este știut că valorosul album realizat de artist în 1854 și prezentat. cu mult succes, la Expoziția Universală de la Paris în 1855. a dispărut fără urmă, în timpul unor incendii sau în cele două războaie mondiale. Pe lângă cele câteva imagini aflate la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române – o tabără turcească, un pichet grăniceresc, parcul de atelaje dintr-o bază militară. un grup de cavaleriști turci, un palicar și o țigancă. precum și portretele mai multor generali ruși și austrieci – am mai putut depista încă trei la Muzeul Internațional al Fotografiei de la Casa George Eastman din Rochester, statul New

York, SUA – campamentul lăncierilor ruşi la Craiova, Silistra în timpul bombardamentelor şi portretul generalului Soimonov – şi o suită de alte treisprezece fotografii la Arhiva Regală de la Windsor – două cu artileria turcească, cinci cu soldaţi de infanterie, două cu ofiţeri turci de diverse arme, una cu muzicanţi din meterhanea, una cu Omer Paşa şi statul său major şi două cu un grup de cazaci şi voluntari bulgari. Datorită acestor recente descoperiri poate fi restituită, măcar fragmentar, însemnata operă de pionierat a lui Szathmari în domeniul fotoreportajului de război.

Din aceste imagini vechi – desene şi picturi, litografii şi fotografii – scoase la lumină din uitarea şi întunericul arhivelor, colecţiilor muzeale şi al cabinetelor de stampe – vin spre noi, din fluxul istoriei moderne, chipuri de personalităţi putenice. eroi de prim rang ai unei piese în mai multe acte, aşa cum a fost Războiul Crimeii. Prin linie şi pată de culoare, trăsăturile lor, şterse de vreme, capătă pregnanţă şi individualitate, conferind contur şi concreteţe unor nume legate de fapte de bravură ori de subtilităţi diplomatice puse în slujba rezolvării Chestiunii Orientale. Iconografia îşi demonstrează astfel forţa şi esenţialul ei rol în pigmentarea studiului istoriei.

NOTE

[1] Hommaire de Hell – **Les côtes septentrionales de la mer Noire,** "L'Illustration" no. 49/3 Sept. 1853, p. 153.

[2] **Ibidem.**

[3] **Ibidem.**

[4] Xavier Hommaire de Hell et Jules Laurens – **Les côtes occidentales de la mer Noire et la Moldavie,** "L'Illustration" no. 551/17 Sept. 1853, p. 187.

[5] **Ibidem**; vezi şi Victor Andrei – **Un înainte ş francez al studiului navigabilităţii principalelor ape moldoveneşti: inginerul Xavier Hommaire de Hell,** "Cercetări Istorice" (Serie nouă) XII-XIII/1981-1982.

[6] A. Ubicini – **Omer Pacha**, "L'Illustration" no. 555/15 Octob. 1853, p. 249; Adrian-Silvan Ionescu – **Portretele lui Omer Paşa**, "Revista Istorică", tom IV, nr. 3-4/martie-aprilie 1993. **Ibidem – Omer Pasha's Portraits,** "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art" Tome XXXIII/1996.

[7] Mulţumim şi pe această cale doamnei Annick Bergeon de la Muzeul Goupil din Bordeaux pentru materialul documentar pus la dispoziţie, cu generozitate şi dezinteres.

[7 bis] Supliment la "Vestitorul Românesc" no. 101/29 Dechemvrie 1854.

[8] "L'Illustration" no. 562/3 Décemb. 1853, p. 353.

[9] **Plan de la Bataille d'Oltenitza dressé pour le Sultan par soine de Téfik-Pacha, sécrétaire général du ministre de la guerre à Constantinople,**

"L'Illustration" no. 563/10 Décemb. 1853, p. 369; vezi şi E. V. Tarlé – **Războiul Crimeii**, Editura de Stat pentru Literatură Ştiinţifică, Bucureşti 1952, vol. I, pp. 227-229; George Trohani – **Câteva reprezentări ale "Luptei de la Olteniţa" din 1853**, "Ilfov, File de istorie", Bucureşti 1978.

10 **"L'Illustration"** no. 582/22 Avril 1854, p. 253.

11 **Idem**, no. 566/31 Décembre 1853. p. 444.

12 **Valachie – Scénes de moeurs valaques.** "L'Illustration" no. 563/10 Décemb. 1853, pp. 380-382; **La Dobrudja**, "L'Illustration" no. 591/24 Juin, 1854 pp. 395-396; **Les rangs et les titres en Valachie,** "L'Illustration" no. 592/1-er Juillet 1854. pp. 7-10; **Les deceptions de la Russie.** "L'Illustration" no. 600/26 Août 1854, pp. 131-132; **Les églises valaques,** "L'Illustration" no. 689/10 Mai 1856. pp. 319-322; Adrian-Silvan Ionescu – **Artă şi document – Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea,** Editura Meridiane, Bucureşti 1990, p. 97 şi urm.

13 "L'Illustration" no. 571/4 Fevrier 1854. p. 65.

14 **Idem,** no. 569/21 Janvier 1854. p. 34: no. 570/28 Janvier 1854, p. 50; vezi E. V. Tarle – **op. cit.**, pp. 230-233.

15 "L'Illustration", no. 581/15 Avril 1854. p. 226.

16 **Idem,** no. 605/30 Sept. 1854, p. 232.

17 Doussault – **La Dobrudja,** "L'Illustration" no. 591/24 Juin 1854, p. 395.

18 F. Mornand et J. Vilbort – **Voyage illustré dans les Deux Mondes**, Paris 1863, p. 238.

19 Ioan C. Băcilă – **Pictori francezi prin ţara noastră**

1828-1856, Biblioteca "Astra" nr. 8. Sibiu, 1923; pp. 1-9; G. Oprescu – **Ţările române văzute de artişti francezi (sec. XVIII şi XIX)**, Cultura Naţională, Bucureşti, 1926, p. 18 şi urm; Adrian-Silvan Ionescu - **Constanţa, Mangalia şi ţinuturile dobrogene în memorialul de front al lui Héctor de Béarn (1828)**, "Revista Muzeelor" nr. 1/1992

20 "L'Illustration" no. 679/9 Février 1856, p. 97.

21 F. Quesnoy – **Correspondance d'Orient,** "Illustration" no. 595/22 Juillet 1854, p. 52.

22 Dr. F. Quesnoy – **Varna**, "L'Illustration" no. 591/24 Juin 1854, p. 395.

23 F. Quesnoy – **Correspondance d'Orient, op. cit.** – "Başibuzucii (capete în jos) un corp de cavalerie neregulată turcă. Ei sunt veniţi din toate colţurile Imperiului, din toate ţările musulmane. Găseşti turci din Asia, curzi, cerchezi, egipteni, tripolitani, tunisieni şi chiar arabi din Algeria şi Kabylii. Fiecare dintre aceştia, cu costumul propriu, formează grupurile cele mai variate şi cele mai pitoreşti care pot fi văzute. Sunt oameni care aleargă la război pentru plăcerea jafului şi distrugerii, şi trebuie să recunoaştem că au aspectul ocupaţiei lor. Minunat drapaţi în zdrenţele lor, îi poţi lua drept nişte bandiţi de Salvator Rosa. Şi sunt frumoşi văzuţi în afara exerciţiului funcţiunii; dar sunt convins că, văzându-i ieşind din marginea pădurii, multe inimi viteze ar bate de emoţie.

Nedisciplinaţi, deşi ascultă de şeful ales de ei, fără soldă şi în consecinţă fără mijloc de existenţă, aceşti soldaţi au devenit jefuitori. Tot ţinutul pe care l-au străbătut între punctele fortificate ale turcilor şi avan-

posturile rusești a fost pustiit. Dar chiar şi aceşti oameni sunt susceptibili de a fi disciplinați şi nu mă îndoiesc că, cu nişte şefi energici şi o soldă care i-ar pune la adăpost de nevoi, se va constitui un corp regulat care ne-ar aduce servicii de cercetaşi. Cu această misiune a fost însărcinat Dl. General Yusuf. Başibuzucii vor fi organizați la Varna. Aproape 200 au venit din avanposturi; îi vor urma alții până la concurența numărului de 4.000; ei trebuie să primească pe zi 1 franc. o rație de orz şi o pâine. În acest fel vor fi aprovizionați pentru toate nevoile lor şi ale cailor lor. (...)"

[24] "L'Illustration" no. 615/9 Décembre 1854. p. 389.

[25] F. Quesnoy – **La Dobrudja. De Varna à Custendjé,** "L'Illustration" no. 604/23 Sept. 1854. p. 215.

[26] **Idem**. no. 606/30 Sept. 1854. p. 236.

[27] Dr. Camille Allard – **La Dobroutcha, ou promenade pittoresque sur la route tracée par des ingénieurs français entre la Mer Noire, le Danube et de Kustendjeh à Rassova,** "L'Illustration" no. 679/1-er Mars 1856, pp. 137.

[28] **Ibidem**. pp. 137-138.

[29] **Ibidem**. p. 138.

[30] **Ibidem**.

[31] **Ibidem**. p. 139.

[32] **Kustendjé. Du lieu de l'exile et de la mort d'Ovide**. "La Magasin Pittoresque" 1858, pp. 91-93.

[33] Docteur Camille Allard – **Mission médicale dans la Tartarie-Dobroutcha**, Publication de l'Union Médicale. Juillet, Août et Septembre 1857, Typographie Félix Malteste et Cie, Paris 1857, pp. 5-6.

[34] **Ibidem**, pp. 44, 46, 48-49.
[35] **Ibidem**, p. 43.
[36] **Idem – Souvenire d'Orient. La Dobroutcha**, Libraire-Editeur Charles Douniol, Paris 1859, p. 21 – "Tudor, vizitiul misiunii, era un transilvănean care, după ce a servit în războiul din Ungaria, s-a refugiat în Valahia. Marea sa pălărie de fetru negru care îi ascundea aproape total micul său cap înconjurat de plete lungi, care îi cădeau pe umeri, dădea un aspect ciudat costumului său european. Singurul gând al lui Tudor era să aibă şase cai la rădvan şi să ţină în mâinile sale dârlogi lungi. Încă nu mă pot gândi fără să zâmbesc la subterfugiile, la marile şi micile mijloace pe care le folosea pentru a evita umilinţa de a nu avea de condus decât doi cai. De asemenea, câte suspine nu l-am auzit scoţând când a trebuit să conducă, peste câmp, un car tras de cai bătrâni şi încărcat cu unelte şi bagaje! De altfel, aceasta era obişnuit la toţi vizitii din Valahia care se cred dezonoraţi când nu au de condus cel puţin patru cai".
[37] **Ibidem**, pp. 20-21 – "Dar Tott (un soldat care se ocupa de bucătăria misiunii franceze, n. A.S.I.) nu făcea faţă la toate – el era tot atât de bun bucătar precât era de nepriceput servitor; a trebuit să ne gândim a-i căuta un înlocuitor. Am remarcat un tânăr muncitor valah pe care, uneori l-am făcut chiar infirmierul meu. Fizionomia sa dulce şi inteligentă, încadrată de părul lung şi umbrită de marea pălărie de fetru, arăta un tip de **român** dintre cei mai remarcabili pe care i-am întâlnit. Am apreciat bunăvoinţa şi inteligenţa lui **Costachi;** şi nu am neglijat să îl prezint ca îndeplinind toate condiţi-

ile dorite. A fost găsit, totuşi, de o neglijenţă pitorească şi greutatea a fost să fie civilizat într-o zi; dar era **român**, şi acest titlu era suficient pentru a-i putea cere orice. Caporalul s-a însărcinat a-i da botezul civilizaţiei. L-a dus la malul mării, l-a despuiat de ampla sa cămaşă valahă, de larga pălărie şi chiar de frumosul său păr. A fost efectuată o toaletă completă şi, la dejun, furăm serviţi de un servitor în pantaloni de nanchin şi în redingotă neagră, butonată. Dar bietul Costachi avea ochii încă umezi de lacrimi căci, la vederea părului său tăiat şi a noului costum, a început să plângă gândindu-se la mama lui care, spunea el, nu-l va mai recunoaşte".

38 **Ibidem** – pe pagina de gardă a lucrării **La Dobroutcha**, aflată la Biblioteca Academiei Române, apare dedicaţia autorului scrisă cu cerneală neagră: "A mon ancien compagnon de voyage M. Aninoschano. Souvenir affectueuse de la Dobroudja/C. Al."

39 **Ibidem**, p. 19.

40 Jules Michel – **Les travaux de défense des Romaine dans la Dobroudcha. Kustendjé et le retranchement connu sous le nom de Fossé de Trajan: d'aprés les documents réunis pendant la mission danubienne**, Extrait du t. XXV des "Mémoires de la Société des Antiquaires de France", Paris, f.a.

41 Docteur Camille Allard – **Mission médicale dans la Tartarie-Dobroutcha, op. cit.**, p. 55.

42 J. Du Puys – **Exposition universelle des beaux-arts – École français**, "L'Illustration" no. 661/27 Octobre 1855, p. 285.

43 G. Oprescu – **Ţările Române văzute de artişti**

francezi, op. cit.

44 **Ibidem**, pp. 32, 59; Adrian-Silvan Ionescu – **Artă şi documente, op. cit.**, p. 111; Horia Vladimir Şerbănescu – **Dorobanţii de poliţie – primele formaţiuni de pază şi ordine ale oraşului Bucureşti**, "Bucureşti – Materiale de Istorie şi Muzeologie" vol. XI/1992. p. 214.

45 "The Illustrated London News" No. 702/September 16, 1854, p. 247.

46 A.D. Xenopol – **Istoria Românilor din Dacia Traiană**, Iaşi 1896, vol. XII, p. 180.

47 Gustave Geffroy – **Constantin Guys, l'historien du Second Empire**, Paris MCMIV, p. 34.

48 **Ibidem**, p. 33.

49 **Ibidem**, p. 31.

50 Luce Jamar-Rolin – **La vie de Guys et la chronologie de son oeuvre**, "Gazette des Beaux-Arts", Tome Quarante-huitième, Juillet-Août. Septembre 1956, pp. 69-112.

51 Charles Baudelaire – **Artistul – om de lume, om al mulţimilor şi copil**, în **Curiozităţi estetice**, Editura Meridiane, Bucureşti 1971, p. 186.

52 **Ibidem**, p. 187; **Idem – Analele războiului, op. cit.**, p. 202.

53 "The Illustrated London News" No. 723/January 13, 1855, p. 33 – prezenţa artistului este atestată şi de textul explicativ al imaginii: "Portretul generalului francez pe care îl dăm săptămâna aceasta **este după o schiţă luată de artistul nostru în memorabila după-amiază a bătăliei de la Inkermann**, (subl. A.S.I.). Generalul

Canrobert nu pare să se teamă de trăgătorii de elită pentru că poartă totdeauna, chiar şi în acţiune, bicornul său galonat cu aur şi cu pene albe".

[54] Charles Baudelaire – **Analele războiului, op. cit.**, p. 202; Gustave Gefroy, **op. cit.**; "The Illustrated London News" No. 726/ February 3, 1855, p. 116. – "Scena pe care artistul nostru a reprezentat-o aici a fost văzută de el pe 5 noiembrie 1854, traversând câmpul de luptă în timp ce ruşii se retrăgeau. Călare sau pe jos era imposibil să nu calci în picioare morţii şi răniţii care acopereau pământul". Constantin Guys s-a autoportretizat purtând şapcă prinsă sub bărbie, haină scurtă şi groasă, marinărească, al cărui guler este ridicat pentru a-l proteja de frigul toamnei, şi cizme înalte peste genunchi. Pe un deal, în spatele său, se vede silueta generalului Canrobert – recognoscibilă după schiţa anterioară – şi un general englez ce studiază poziţiile duşmanului prin ochian. Un ofiţer de ordonanţă îi aşteaptă călare.

[55] "The Illustrated London News" No. 663/January 14, 1854, p. 33.

[56] **Idem**, No. 664/January 21, 1854, p. 45.

[57] **Idem**, No. 665/January 28. 1854, pp. 72-73.

[58] **Ibidem**, p. 74.

[59] **Idem**, No. 668/February 11, 1854, p. 124 sus.

[60] Adrian-Silvan Ionescu – **Artă şi document, op. cit.**, p. 283, fig. 103.

[61] "The Illustrated London News" No. 668/February 11, 1854, p. 125.

[62] **Idem**, No. 669/February 18, 1854, p. 144.

[63] **Idem**, No. 668/February 11, 1854, p. 126.

[64] **Idem**, No. 663/January 14, 1854, p. 31; No. 668/February 11, 1854, p. 135.

[65] **Idem**, No. 669/February 18, p. 155, vezi şi Radu Rosetti – **Amintiri. Ce-am auzit de la alţii.** Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996, p. 171; **Memoriile Principelui Nicolae Suţu, mare logofăt al Moldovei 1798-1871**, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1997, pp. 170-171.

[66] "The Illustrated London News". No. 670/February 25, 1854, p. 168.

[67] **Idem**, No. 671/March 4, 1854, p. 196.

[68] **Idem**, No. 673/March 18, 1854, pp. 232-233 – schiţele şi corespondenţele lui Constantin Guys reprezentau o mină de aur pentru presa ilustrată, cu atât mai mult cu cât erau trimise cu o regularitate uimitoare, care nu lăsa nici un număr al revistei fără informaţii. Şi, cum redactorii se ajutau între ei, blocurile de lemn gravat. deja publicate de "The Illustrated London News" erau trimise şi revistelor surori de pe continent. Astfel, imaginea taberei de la Calafat apare şi în "Illustrirte Zeitung" No. 561/1 April 1854, la două săptămâni după prima publicare în Anglia.

[69] "The Illustrated London News" No. 573/March 18. 1854, p. 233 – "Soldaţii (din cavaleria armatei regulate, n. A.S.I.) poartă un fel de tunică cu trei rânduri de nasturi şi şnuruită ca la husari. Peste tunică ei poartă o manta cu glugă din postav aspru, gri închis; au jambiere de lână aspră (câteodată zdrenţe legate cu sfoară obişnuită) peste care sunt trase cizmele. Ofiţerii poartă o redingotă albastră cu guler şi manşete de blană".

[70] **Idem**, No. 675/March 25, 1854, p. 283.
[71] **Idem**, No. 679/April 22, 1854, p. 365.
[72] **Idem**, No. 682/May 13, 1854, p. 432.
[73] **Idem**, No. 684/May 27, 1854, p. 497.
[74] G. Simonis – **Din trecutul muzical al Craiovei**, "Arhivele Olteniei" nr. 69-70/Septembrie-Decembrie 1933, pp. 359-369.
[75] "The Illustrated London News" No. 695/July 29, 1854, p. 95.
[76] **Idem**, No. 701/September 9, 1854, pp. 240-242.
[77] **Ibidem**, p. 242.
[78] Vezi şi Marin Bucur – **Ţara Românească în "The Illustrated London News" prin desenele pictorului Constantin Guys**. "Manustriptum" nr. 3 (64)/1986, pp. 142-147; Adrian-Silvan Ionescu – **Constantin Guys reporter de front la Dunărea de Jos în timpul Războiului Crimeii**, "Studii şi Cercetări de Istoria Artei" tom 39/1992, pp. 87-103; **Idem – Portretele lui Omer Paşa, op. cit.**; **Idem – Omer Pasha's Portraits, op. cit.**, pp. 71-73, fig. 7,8,9,10.
[79] "The Illustrated London News" No. 684/May 27, 1854, p. 477.
[80] **Idem**, No. 687/June 10, 1854, p. 557.
[81] **Idem**, No. 696/August 5, 1854, p. 104.
[82] **Idem**, No. 698/August 19, 1854, p. 169.
[83] **Idem**, No. 700/September 2, 1854, pp. 204-205.
[84] **Idem**, No. 699/August 26, 1854, p. 196.
[85] **Idem**, No. 703/September 23, 1854, p. 284.
[86] **Idem**, No. 705/September 30. 1854, p. 332.
[87] Paul Theroux, Simon Peers – **Mr. William Simpson**

of The Illustrated London News. Pioneer War Artist 1823-1899, The Fine Arts Society, London 1987.

88 "Illustrirte Zeitung" No. 586/23 September 1854, pp. 204-205.

89 **Idem**, no. 713/28 Februar 1854, p. 193.

90 "L'Illustration" No. 1369/22 Mai 1869, p. 326.

91 "Illustrirte Zeitung" No. 555/18 Februar 1854.

92 **Idem**, no. 558/11 März 1854.

93 "The Illustrated London News" No. 665/January 28. 1854, p.68; No. 668/February 11, 1854, p. 132.

94 "Illustrirte Zeitung" No. 546/17 Decemoer 1853, p. 396.

95 **Idem,** No. 553/4 Februar 1854, pp. 84-85.

96 **Idem**, No. 561/1 April 1854.

97 **Idem**, No. 567/13 Mai 1854, p. 316.

98 **Idem**, No. 583/2 September 1854. p. 157.

99 **Idem**, No. 585/16 September 1854. p. 188.

100 **Idem**, No. 584/9 September 1854, p. 172.

101 **Idem**, No. 594/18 November 1854, p. 324.

102 Direcţia Arhivelor Naţionale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 527/1864, fila 92.

103 **Idem**, dosar 270/1851, fila 82.

103 bis **Idem**, dosar 3889/1854, fila 2: "Journal/În adunarea Sfatului Administrativ Ecstraordinar. astăzi miercuri 15-7vrie anul 1854, citindu-să ofisul sub No. 1 adresat Sfatului de către Înălţimea Sa prinţul Ştirbeiu, prin care se încunoştinţează întoarcerea M. Sale aici, spre a lua cârma oblăduirii, şi făcându-să vorbire despre chipul primirii Sale la hotarul ţării şi în capitală, s-au

chibzuit următoarele:

1-u Se va numi o deputăţie compusă de persoanele şi anume:

Prea Sfinţia Sa părintele episcopu Buzăului

Luminăţia Sa Banul Costandin Ghica, Prez[identul] Înaltei Curţi

D-lui Vornicul Ioan Filipescu, Şeful Finanţii

D-lui Postelnicu Ioan [Al.] Filipescu, Secretarul Statului

D-lui Cluceru Ioan Cantacuzino, îndeplinătorul datorii de Ministru al Dreptăţii cari se vor porni îndată la Giurgiu spre a primi şi complimenta pe Înălţimea Sa la scobrârea din vapor.

2-lea La bariera Capitalii va fi întâmpinat de către autorităţile şi anume:

D-lui Şeful Oştirii cu Miliţia Pământenească

D-lui Şeful Poliţii cu toţi dorobanţii în uniformă

D-lui Prezidentul Sfatului Orăşenescu cu toate mădularele

D-lui Vornicu oraşului cu toţi foncţionarii săi

3-lea La palatul Înălţimii Sale din Capitală va fi primit şi complimentat de către prea sfinţia sa părintele Mitropolit al ţării împreună cu DD. Miniştri, cu toţi boerii hale [în activitate, n. A.S.I.] şi Mazâli în uniformă.

C[institul] d-lui Şeful Depart. din Läuntru va bine voi a se conforma cu dispoziţiile acestui jurnal prin înţelegere cu locurile competente împărtăşindu-l în copie şi Ecscelenţii Sale Contelui Coronini, spre răspuns la Adresa No....... ce au îndreptat Sfatului în această

privință.
C. Cantacuzino Iancu Filipiescu Ioan Oteteleşanu
Ioan Al. Filipescu Ioan Cantacuzino Ioan Slătineanu"

[104] În datarea evenimentului s-a strecurat o greşeală – probabil de tipar sau o confuzie între două evenimente diferite – fiind vorba nu de 16 septembrie (aşa cum apare în legenda gravurii făcută după desenul lui Carol Wahlstein) ci de 6 septembrie 1854, ziua când contele Coronini şi trupele austriece îşi fac intrarea în Bucureşti. Pe 16 septembrie 1854 aceleaşi trupe treceau graniţa în Moldova şi poate de aici ivindu-se eroarea de datarea a ilustraţiei. Datele mai sus menţionate cf. L. Boicu – **Austria şi Principatele Române în vremea Războiului Crimeii (1853-1856)**, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti 1972, pp. 145, 149.

[105] "Illustrirte Zeitung" no. 594/18 November 1854, pp. 323-324.

[105 bis] George Trohani, **op. cit.**

[106] Adrian-Silvan Ionescu – **Artă şi document, op. cit.**, p. 153, fig. 57.

[107] Dan Grigorescu – **Trei pictori de la 1848**. Editura tineretului, Bucureşti 1967, p. 240.

[108] George Potra, Barbu Brezianu – **Ştiri noi în legătură cu Barbu Iscovescu, Theodor Aman şi alţi pictori români**, "Studii şi Cercetări de Istoria Artei" nr. 1-2/ianuarie-iunie 1955; Radu Bogdan – **Theodor Aman**, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti 1955, p. 119; G. Oprescu – **Locul lui Theodor Aman în cultura românească**, "Studii şi Cercetări de Istoria

Artei" nr. 3-4/iulie-decembrie 1956, p. 95.

[109] George Potra, Barbu Brezianu – **op. cit.**. Interesându-mă asupra sursei acestor scrisori, prof. Dr. doc. George Potra mi-a relatat, pe 25 mai 1986, că ele s-au aflat în posesia doamnei Alice Magheru care a fost de acord cu cercetarea şi publicarea lor dar a solicitat păstrarea anonimatului colecţiei în care se aflau. De aceea, în textul articolului nu este făcută nici o menţiune asupra provenienţei acestui material.

[110] Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române, Scrisoarea lui Theodor Aman către fratele său Alexandru datată octombrie 1854. S 9(2)/CXCIV; Dr. C. I. Istrati – **Theodor Aman. Biografie**. Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, Bucureşti 1904, p. 11.

[111] Estimarea timpului cât a aşteptat tabloul să fie vizionat de sultan este. evident, greşită. pentru că lucrarea fusese terminată în primăvara anului 1854 şi apoi expusă în vitrina magazinului Goupil, în luna aprilie, aşa cum stau mărturie notiţele elogioase din "Le Constitutionel" şi "La Patrie" din 20 şi, respectiv. 21 aprilie 1854. Aşa că lucrarea nu putea ajunge la Stambul mai devreme de mijlocul lunii mai 1854.

[112] Nicolae Isar – **Ultimii ani din viaţa pictorului Barbu Iscovescu. Contribuţii documentare** (II), "Revista Muzeelor şi Monumentelor – Muzee" nr. 5/1987, p. 75.

[113] Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române, Scrisoarea lui Theodor Aman către fratele său Alexandru, **op. cit.**; Dr. C. I. Istrati – **op. cit.**, pp. 11-18; Al. Tzigara-Samurcaş – **Catalogul Muzeului Aman,**

Minerva, Bucureşti 1908, pp. 16-18 – "De pociu să'm aducu aminte, pe la începutul lui fevruarie lucramu la un tablou ce voiam să representeze bătălia de la Olteniţa, îm pare că ţi-am scrisu că facu ceva din questia Orientului. Acestu tablou fiindu isprăvit, mai mulţi amatori îl văzură, între care şi D. Billqocq (sic) pe care îl găsi mai bun de cât speram; îmi zise de voescu să'l trimetu Sultanului şi îndată acesta recomandă tabloul ambasadorului Veli-Pacha ce se afla atunci la Paris. Ambasadorul dori să vadă tabloul şi după ce fuse ecspusu pe bulevardu, la o magasie de pictură, aproape o săptămână, fu trimisu de ambasadă la Constantinopol. (...) Trecuse cât va timpu de când tabloul plecase pentru Constantinopol; mai mulți fură de ideea să mergu şi eu după dânsul zicându-m că succesul va fi mult mai brilentu când mă voiu afla eu acolo. Aşa dar, cu toate că nu eram dispusu a face un voyagiu aşa de mare din causa mijloacelor pecuniare ce îmi lipsea cu totul atunci. După mai multă reflecţie mă hotărâiu şi îndată am şi plecatu. (...) La Constantinopol (...) ajunserăm de Dimineaţă la 27 Iulie pe un timpu posomorâtu căci soarele, pentru a vedea vechia Bizanţă este mai trebuinciosu decât pentru ori ce altu oraşiu. (...) Trebuie să ştii că eu aveam o scrisoare dela amabasadorul Veli-Pacha pentru ministrul afacerilor streine Rechid-Pacha – care nu putea să sufere pe acel Veli-Pacha, căci voia să trimită în locul lui pe fiul seu, şi Veli-Pacha era subţinut de guvernul francezu. Închipuieşte-ţi dară că aveam triste mijloace de recomandaţie şi nici o speranţă de bună isbândă – însă neputându a mă presenta altfel fuiu

silit a arăta această scrisoare. Însă Rechidu-Pacha, om foarte amabilu şi cu totul European, mă priimi de minune şi mi se dete din a lui poruncă (care se execută prin un semnu) un ciubucu şi o cavea – eu admiramu pureţa imameli şi petrile ce o încongiura precum şi zarfu ce asemenea era încongiurat de diamante. Fără îndoială că ciubucciu m'a luatu de ministru căci buna primire şi stima ce are gazda pentru streini se vede în tacâmul ce slugeşte. După ce Rechid îm făcu câte va întrebări asupra tabloului, îm făgădui că îndată îl va prezenta sultanului. Plecaiu mulţumit dar mulţumirea mea nu ţinu multu căci de unde speram să isprăvescu în zece zile trecu aproape două luni şi abia luară curagiul de a vorbi Sultanului căci voia să'l găsească la kief. Sultanul însă arată impaţienţă de a vedea tabloul şi îndată îl şi ceru. Eu intrasem într'o sală a Palatului unde îl dispuseiu în lumina ce putui găsi mai favorabilă. Îndată sultanul intră şi nu l'aşi fi cunoscutu de nu s'ar fi făcut o mare mişcare în toată sala, căci exteriorul lui nu deosebea din a celorlalţi. Maiestatea sa merse de a dreptul la tabloul şi după ce privi zece momente aproape se întoarse întrebând cine l'a făcut; atunci chambelanul mă arătă pe mine, el se uită drept în ochii mei şi mă măsură până la picioare fără să profere o singură vorbă şi fără cea mai mică înclinare de salutaţie. Nu apucă să treacă în haremul său şi îndată unul din dragomani îm zice «a, mais vous avez été bien reçu». Eu îndată mă miraiu de spusa turcului căci pentru mine era cea mai urâtă primire. Dragomanul însă îm observă că sultanul s'a uitat în ochii mei şi că această favoare o acordă foarte raru

muritorilor. Zise totdeodată ca să mă ducu să vădu pe Rechid-Pacha. A doa zi mergând la Rechid Pacha îm depuse un paket ce conţinea 20 mii lei în hârtie supt cuventu că sultanul voeşte a'm plăti dispensa voyagiului şi că drept recompensă îm va da decoraţia Megidia. Aşa, după multă stăruinţă isbutii a săvârşi o afacere care mă făcuse să credu că nu va mai avea finit. (...)"

114 Nicolae Isar – **op. cit.**

115 În monografia sa **Theodor Aman**, Radu Bogdan afirmă, la nota 32, p. 119: "În ce priveşte tabloul **Bătălia de la Olteniţa** pictat de Theodor Aman, probabil că el nu mai există astăzi". Iar în articolul **Theodor Aman în cultura românească** din volumul **Reverii lucide** (Editura Meridiane, Bucureşti 1972, nota 6, p. 242) reia aceeaşi aserţiune: "Soarta tabloului nu se mai cunoaşte. E probabil să nu mai existe". Iată însă că, cercetările noastre de ultimă oră au demonstrat că **lucrarea încă există** şi se află panotată, cu mare cinste, în galeria cu scene istorice a palatului Dolmabahcé. Mulţumim şi pe această cale doamnei Türkan Ince, directorul Palatelor Naţionale din Istanbul pentru amabilitatea de a ne furniza informaţiile necesare şi de a ne pune la dispoziţie o reproducere alb-negru a acestei lucrări, prin scrisoarea din 28 noiembrie 1991, aflată în posesia autorului, vezi şi Adrian-Silvan Ionescu - **Portrete în istoria artei româneşti**, Editura Dorul, Norresundby, Danmark, 2001, pp. 51-52.

116 În fondul Gheorghe Magheru, pachet XXXVI/6, aflat la Direcţia Judeţeană-Dolj a Arhivelor Naţionale din Craiova, există o scrisoare, expediată de la Balta

Liman pe 12 octombrie de Ali Ghelib, prin care îi mulţumeşte unui destinatar necunoscut pentru două tablouri cu bătăliile de la Olteniţa şi Cetate care fuseseră trimise sultanului şi pentru care acesta îl recompensa cu 15.000 de piaştri. Data epistolei exclude posibilitatea ca destinatarul să fie Theodor Aman căci acesta se afla în chiar acel moment la Stambul, puţin înaintea deplasării în Crimeea. Este probabil, vorba de nişte litografii sau desene, deşí suma acordată drept răsplată este exagerat de mare pentru două lucrări în aceste tehnici. Reproducem mai jos acest document, precum şi pe următorul (pachet XXXVI) în care este solicitată, în mod expres, o chitanţă de primire a sumei:

"Balta-Liman 12 octombrie 1854

Domnule,

Cele două tablouri reprezentând bătăliile de la Olteniţa şi Cetate care le-aţi prezentat Majestăţii Sale Imperiale Sultanul i-au făcut multă plăcere. Sunt însărcinat să vă fac cunoscut şi, în acelaşi timp, să fac să vă parvină suma de cincisprezece mii de piaştri care vi i-a hărăzit Majestatea Sa.

Vă rog să mă înştiinţaţi printr-un înscris de primirea acestei sume şi să acceptaţi asigurarea distinsei mele consideraţiuni.

Ali Ghelib

P.S. Vă rog, Domnule, să-mi trimiteţi chitanţa sumei trimise, împreună cu semnătura dumneavoastră"

"20 octombrie 1854

Domnule,

Prezenta are drept scop a vă ruga să binevoiţi a-mi

trimite, cu cel care aduce aceasta, o chitanţă privind suma de cincisprezece mii de piaştri pe care Majestatea Sa Imperială Sultanul v-a trimis-o prin intermediul meu.

Scrisoarea de mulţumire pe care mi-aţi scris-o deunăzi adeverea primirea sumei în chestiune dar chitanţa în regulă este indispensabilă. Îmi pare rău că vă cauzez atâta deranj dar nu fac decât să urmez uzanţele.

Acceptaţi Domnule, asigurările distinsei mele consideraţiuni.

Ali Ghelib".

117 Nicolae Isar, **op. cit.**

118 Dr. C. I. Istrati – **op. cit.**, pp. 19-20.

119 **Ibidem**, 20-21.

120 Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române, Arhiva Theodor Aman, I manuscrise 28; Al. Tzigara-Samurcaş – **op. cit.**, pp. 19, 20, 22.

121 Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române, Scrisoarea lui Al. Cristofi către Christian Tell S 13(50)/C; Nicolae Isar, **op. cit.**, nota 15, p. 78 (reproducere parţială a scrisorii).

122 Dr. C. I. Istrati – **op. cit.**, p. 22; Al. Tzigara-Samurcaş – **op. cit.**, p. 22.

123 Dr. C. I. Istrati – **op. cit.**, p. 10.

124 Adrian-Silvan Ionescu – **Artă şi document, op. cit.**, pp. 274- 275, fig. 98, 99.

125 Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române, Arhiva Theodor Aman, I varia I.

126 Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române, Arhiva Al. Tzigara-Samurcaş, IX varia 1, fila

6; Al. Tzigara-Samurcaş – **op. cit.**, p. 23.

[127] Informaţie furnizată de prof. Dr. doc. George Potra pe 25 mai 1986.

[128] Al. Tzigara-Samurcaş – **op. cit.**, pp. 23-24.

[129] Această lucrare a fost expusă la Salonul Oficial de la Paris în 1857, aşa cum anunţa Gheorghe Chiţu în articolul său din "Oltul" nr. 20/marţi 9 iulie 1857, prin care saluta reîntoarcerea la Craiova a tânărului artist: "D. Teodoru Amanu a avutu onoarea a fi priimitu şi în anulu acesta la essposiţiunea permanentă de tablouri din Parisu cu două opere alle salle originale: unu capu de ţiganu din România şi unu **bivuacu de Zuavi în Crimeea.** (...)" (subl. A.S.I.).

[130] **Beaux Arts. Exposition de peinture à Bucarest,** "La Voix la Roumanie" no. 10/26 Janvier 1864.

[131] N. Predescu – **Tablourile espuse la sala Academiei în 1864. Cele espuse în Salonul de la ministeriulu Culteloru la 25 Aprilie 1865,** "Trompetta Carpaţiloru" nr. 25 (342)/duminică 30 Maiu/11 Iuniu 1865.

[132] Radu Bogdan – **Theodor Aman, op. cit.**, p. 29 – "Cuprinse odinioară într-un album, acestor schiţe li s-a pierdut urma".

[133] Ioana Cristea – **Colecţia de desene a Muzeului Theodor Aman,** în **Centenar Theodor Aman 1991,** Editura Venus, Bucureşti 1991, p. 70, nota 8, fig. 2.

[134] Lena Varga – **Autoportretele lui Theodor Aman existente în colecţia Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei şi demnitatea culturală a artistului,** în **Centenar Theodor Aman 1991, op. cit.,** p. 59, fig. 1.

[135] **Repertoriul picturii lui Theodor Aman în muzeele din România, în Centenar Theodor Aman 1991, op. cit.**, p. 192, fig. 36.

[136] Oliver Jensen, Joan Peterson Kerr, Murray Belsky – **American Album. Rare Photographs Collected by the Editors of American Heritage**, Ballantine Books, New York 1971, pp. 17-18; Gail Buckland – **First Photographs. People, Places and Phenomena as Captured for the First Time by the Camera**, Macmillan Publishing Co., Inc., New York 1980, p. 248; Ed. Holm – **Photography – Miror of the Past**, "American History Illustrated" vol. XXIV, No. 5/September-October 1985; Oliver Jensen – **New Views of an Old War**, "American Heritage", vol. 46, no. 7/November 1995.

[137] C. Săvulescu – **The First War Photographic Reportage**, "Image" No. 1/1973; **Idem – Carol Popp de Szathmari, primul fotoreporter de război?**, "Magazin Istoric" nr. 12/decembrie 1973; **Idem – Early Photography in Eastern Europe – Romania**, "History of Photography. An International Quarterly" vol. I, No. 1/January 1977; **Idem – The First War Corespondent – Carol Szathmari**. "Interpressgrafik – International Quarterly of Graphic Design" No. 1/1978; **Idem – Carol Szathmari, primul reporter fotograf de război**, "Fotografia" nr. 190/iulie-august 1989; **Idem – 140 de ani de la primul fotoreportaj de război**, "Cotidianul" nr. 53 (791)/5-6 martie 1994; Constantin Săvulescu, EFIAP – **Cronologia ilustrată a fotografiei din România, perioada 1834-1916**,

Asociaţia Artiştilor Fotografi, Bucureşti 1985, pp. 16-27; Lawrence James – **Crimea 1854-1856. The war with Russia from contemporary photographs**, Heyes Kennedy, Oxford 1981, pp. 9, 10, 15, 16; Petre Costinescu, Emanoil Bădescu – **Imagini inedite din Războiul Crimeii**, "Revista Muzeelor şi Monumentelor – Muzee" nr. 1/1986; Karin Schuller-Procopovici – **Ein Land aus dem Bilderbuch. Das Rumänienalbum des Carol Szathmari (1812-1887)**, în catalogul expoziţiei **Silber und Salz Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860**, Agfa-Foto Historama, Edition Braus, Köln und Heidelberg 1989; Barbu Brezianu – **Szathmari, primul fotograf de război**, "Arta" nr. 3/1992.

138 Constantin Săvulescu, EFIAP – **Cronologia ilustrată**, **op. cit.**, p. 19-27.

139 **Ibidem**, pp. 19-20.

140 **Ibidem**, pp. 23-24.

141 Auguste Devanaux – **La Photographie en Orient – Types et costumes militaires, par M. de Szathmari**, "Le Monde Illustré" No. 29/31 Octobre 1857.

142 **Ibidem**.

143 Adrian-Silvan Ionescu – **Fotografii de Carol Szathmari din războiul Crimeii în colecţii americane şi britanice**, "Muzeul Naţional" X/1998.

144 **Ibidem**, fig. 27. **Idem – Omer Pasha's Portraits**, **op. cit.**, p. 76; Constantin Săvulescu, EFIAP – **Cronologia ilustrată**, **op. cit.** p. 22.

145 Adrian-Silvan Ionescu – **Arta graficii publicitare a cartoanelor de fotografii din secolul al XIX-lea**,

"Revista Muzeelor şi Monumentelor – Muzee" nr. 6/1988; **Idem – Un aspect al artei tiparului din secolul al XIX-lea: cartoanele de fotografii româneşti,** "Fotografia" nr. 183/mai-iunie 1988; Emanuel Bădescu, Ştefan Godorogea – **Carol Popp de Szathmari fotograf,** "Revista Muzeelor şi Monumentelor – Muzee" nr. 6/1983.

146 Constantin Săvulescu, EFIAP – **Cronologia ilustrată, op. cit.** p. 27.

147 **Mr. Fenton's Crimean Photographs,** "The Illustrated London News" No. 769/November 10, 1855, p. 537; Captain H. Oakes-Jones, M. B. E. F. S. A. – **Photography in the Crieman War,** "The Journal of the Society for Army Historical Research" No. 66/Summer 1938; No. 67/Autumn 1938; No. 68/Winter 1938; No. 69/Spring 1939: No. 70/Summer 1939; No. 71/Autumn 1939; Lawrence James – **op. cit.**

148 "The Illustrated London News" No. 717/December 16, 1854, p. 597; Adrian-Silvan Ionescu – **Portretele lui Omer Paşa, op. cit.**; **Idem – Omer Pasha's Portraits, op. cit.**, p. 75, fig. 13.

149 Eugène Jouvre – **Guerre d'Orient. Voyage a la suite des armées alliées en Turquie, en Valachie et en Crimée**, Paris, 1855, vol. II, p. 97.

150 Supliment la "Vestitorul Românesc" No. 99/Decemvrie 22/1854.

151 În cadrul Secţiei de fotografie a Colecţiilor Speciale de la Biblioteca Naţională a României, din Bucureşti, am descoperit un portret al contelui Coronini executat în atelierul vienez al lui Ludwig Angerer. Imaginea se

încadrează în compoziţiile tipice de studio ale fotografilor vremii, cu decorul aferent şi modelul impostat în ax. Generalul a luat o poză relaxată, stând în picioare şi rezemat de soclul unei coloane, cu braţele încrucişate pe piept. (vezi fig. 521).

152 Adrian-Silvan Ionescu – **Early Portrait and Genre Photography in Romania**, "History of Photography – An Internaţional Quarterly" vol. 13, No. 4/October 1989; **Idem – Începuturile fotografiei etnografice în România**, "Revista Muzeelor", nr. 1/1991; Margareta Savin – **Ludwig Angerer, unul din primii fotografi ai Bucureştilor**, Bucureşti, "Materiale de Istorie şi Muzeografie" VI/1968.

CROSS AND CRESCENT
The Russian-Turkish War of 1853-1854 in Contemporary Images

– Summary –

The main concern of the 19th century illustrated magazines was providing information and images of current events. Most of these magazines made their appearance in mid 1840s or early 1850s in important cities of Europe and the United States. They had correspondents throughout the world. News of major events reached the editorial office in a few days and were published shortly thereafter. Documentary art and its painters were important to these magazines.

The main features of this art were conciseness, clarity and correctness. Graphic arts were more appropriate for documentary pictures than oil painting. Documentary art is characterized by graphic style dominated by contour and the fine line of pencil or ink drawings yielding precise details. Watercolors were also appropriate due to their transparency and fastdrying quality. They gave life to the sketch without changing its informative value. For artists whose goal was purely artistic these colored sketches were important documents of historic moments which they could later use in marking large, heroic, oil paintings destined for royal palaces or museums.

Wars which broke too often all over the world called for special artists to witness them. The first

known documentary album was sketched on the borders of the Danube during the Russian-Turkish War of 1828. Its author was Héctor de Béarn, a young French officer who joined the Russian Army in Dobrudja. Later that year he published an album of lithographs depicting his experience as an eyewitness of the war. But from here to a specialized war artist was still a long way ahead.

The Crimean War of 1853-1856 installed the special artist as an important character between the soldiers on the battlefield and the civilians at home, eager to have news from the war theatre. The special artists were tough, seasoned men, accustomed to riding horses and using guns, always ready to share the perils and hardships of the campaign in order to do accurate, truthworthy sketches for their magazines back home. Constantin Guys portrayed himself leading his horse on the battlefield of Inkerman at the close of the fight, cautiously finding his way through dead and wounded. Henri Durand-Brager, the celebrated seascapist, was pictured sketching a battle from a stronghold, gun at hand. Both of them wore a mixture of military and civilian clothes.

Not all those who sent their sketches to the illustrated magazines were professional artists. During the Crimean War some navy and army officers whose name was lost, and two physicians, such as F. Quesnoy and Camille Allard, M.D., contributed their drawings to "The Illustrated London News" or "L'Illustration". Sometimes facsimiles were made but more often the sketches were redrawn by professional illustrators and engravers who turned them into images worth of print-

ing in elegant magazines. This was the case with dr. Allard's drawings which were stylized and prepared for printing by such a talented and skillful artist as Théodore Valerio.

At the outbreak of the war in 1853 there were but few full-fledged special artists to witness the campaign on the Lower Danube. Constantin Guys was the most important artist who documented the first months of the Russian-Turkish War of 1853-1854 fought on the border of the Danube. Even though a Frenchman he had an assignment for "The Illustrated London News". He followed the Turkish Army joining the irregular troops of bashibouzouks commanded by Iskender Bey. Those fierce warriors carried out reconnaissance on enemy soil. Guys eventually reached the outskirts of Bucharest in early August 1854 accompanying Iskender Bey's staff. He also visited and interviewed Field Marshall Omer Pasha at his headquarters in Shumla. Then he was a guest of Ahmet Pasha, the cavalry commander, in Calafat. Everywhere he made interesting sketches of fortifications, military camps and army life. Guys was a prolific artist: he sent to the editors of "The Illustrated London News" as much as ten sketches per day. Charles Baudelaire, the wellknown poet and art critic, praised a lot Guys's works but was intrigued by the artist's desire to remain anonymous. That was the reason for which he never signed his sketches. Most of Guys's published drawings were used by various lithographers as a means of inspiration for their plates. Max Beeger and Albert Adam "borrowed" a lot from his works.

In 1854, Charles Doussault's Romanian experience of a decade ago was a real treasure for the editors of "L'Illustration" who had no special envoy on the field. Consequently, they asked the artist to describe the land and its people in every detail. As other up-to-date material was lacking, his old sketches along with his articles were published regularly in the French magazine.

Théodore Valerio, a free-lanced artist, was much more interested in the countenance and attire of the warriors whom the course of events brought on the Lower Danube from all the corners of the Ottoman Empire to fight the Russians. He published an album of etchings entitled **Les populations des Provinces Danubiennes en 1854**. In minute details Valerio portrayed the wild-looking bashibouzouks with their colorful clothes and strange weapons. There were still other artists who depicted those Oriental soldiers of fortune but none rendered so accurately their character and psychology. Valerio was a master portraitist.

Carol Wahlstein, painter and curator of the art gallery of Saint Sava College in Bucharest, made two sketches depicting the return from exile of the ruling prince Barbu Ştirbei and General Coronini, commander-in-chief of the Austrian Army, entering the Wallachian Capital. Both were published in the Leipzig "Illustrirte Zeitung". Wahlstein's accompanying letter gave more details about those events. He also comple ted a large watercolor of the first event and offered it to the gallery he managed.

The painter Adolf Schreyer, who came in Wallachia with a regiment of Austrian lancers, was deeply impressed by the local post carts and by their tiny but swift horses. The postillions clad in smartly embroidered costumes, drove their unkempt horses at full speed over waste lands in order to avoid jolting their passengers on the main roads. Those gallant Romanian postillions and their primitive vehicles became Schreyer's favourite compositions for the rest of his life.

At the outbreak of the war, young Theouor Aman was studying art in Paris. He was inspired by the events which had just taken place on the Danube border and completed a large painting, **The Battle of Oltenitza**. Aman exhibited his painting in the window of the celebrated art dealer Goupil, on Boulevard Montmartre. Eager to see recent images of this new war, the Parisians crowded the street in front of Goupil's window. Aman was flattered by this success and by the eulogistic notes published in some of the most important French newspapers such as "Le Constitutionnel" and "La Patrie". The former French Consul to the Romanian Principalities, Adolphe Billecocq, advised the young artist to offer his painting to the Sultan. Aman sent the picture to Constantinople and soon after he travelled himself to the Ottoman Capital. There he had to wait almost two months to be received by the Sultan. Although Abdul Medjid did not address the painter, according to the imperial protocol, he was quite generous with the young Romanian: he gave Aman a large

sum of money and the decoration Medjidie for his artistic accomplishment.

For a long period of time this painting was thought to be lost. I was fortunate enough to discover it in the historic paintings gallery of Dolmabahcé Sarayi during a trip to Istanbul in 1990. The painting is large (128 x 194 cm) and especially vivid in composition. Goupil made lithographs from it. The French edition was so successful that the Austrian lithographer Carl Lanzedelli copied the original without mentioning the Romanian painter's name.

The large amount of money which Aman received the Sultan enabled him to travel to Crimea. In October 1854 he witnessed the bombardment of Sevastopol and made sketches of the battlefield of Alma and other places. He had the opportunity to see the soldiers, their weapons and equipment, and amassed a large portfolio of drawings. Most of the tiny portraits of French zouaves or chasseurs show Aman's ability as a portraitist.

These sketches drawn on the spot enabled Aman to paint such pictures as **The Battle of Alma, The Battle of Sevastopol, Chasseurs and Zouaves in Front of Sevastopol, Zouaves on their Way to the Trenches.**

The experience acquired during the Crimean campaign helped Aman to better understand the warrior's life and made him a lifelong painter of battle and historical compositions.

Carol Szathmari, painter and photographer based

in Bucharest, must be considered the world's first combat photographer. In the first year of the Russian-Turkish War, Szathmari decided to take his camera to the battlefield. Using a wagon specially equipped with a dark room for processing the glass plates with wet collodion, he went to the Lower Danube to document the war. In April 1854 his van became a target for the Turkish artillerymen from Oltenitza who thought it belonged to a Russian spy. It was fortunate for the artist that the gunners were not accurate enough to hit him.

Besides landscapes, fortifications and battlefields he photographed various troops, both Turkish and Russian, and their commanding officers. He exhibited his photos, bound in an album, at the Paris World Exposition of 1855. Because Szathmari's were the first images of the war, prior to Roger Fenton's larger collection of photographs taken almost a year later, his album was much praised and he was presented with many awards. He eventually offered his work to Queen Victoria, to Emperors Napoleon III and Franz Josef I and to other royalty of Europe. Unfortunately, none of these albums survived. I had the opportunity to discover abroad some photos which certainly belong to the lost album. At the International Museum of Photography at George Eastman House in Rochester, New York, I identified three pictures by Szathmari from that period: **The Bombardment of Silistria**, **The Russian Lancers' Encampment in Craiova** and **General Soimonoff's portrait**. Another eleven pictures are stored in the Royal Archives at Windsor. Omer

Pasha and his staff, some Turkish officers, some infantrymen and artillerymen and a troop of Cossacks are depicted in these newly discovered images.

Fearless and devoted to their art, the special artists left a historic legacy worthy of study and admiration.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

About, Edmond – **Nos artistes au Salon de 1857**, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1858.

Allard, Camille – **La Dobroutcha, ou promenade pittoresque sur la route tracée par des ingénieurs français entre la mer Noire, le Danube et de Kustendjeh à Rassova**, "L'Illustration" no. 679/1-er Mars 1856

Allard, Camille – **Mission médicale dans la Tartarie-Dobroutcha**, Publication de l'Union Médicale, de Juillet, Août et Septembre 1857. Typographie Félix Malteste et Cie, Paris 1857.

Allard, Camille – **Souvenirs d'Orient. La Dobroutcha**, Charles Douniol, Libraire-Éditeur, Paris 1859.

Andrei, Victor – **Un înaintaş francez al studiului navigabilităţii principalelor ape moldoveneşti: inginerul Xavier Hommaire de Hell.** "Cercetări istorice" (Serie nouă), XII-XIII. Muzeul de Istorie a Moldovei, Iaşi, 1981-1982.

Baudelaire, Charles – **Curiozităţi estetice**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.

Băcilă, Ioan C. **Pictori francezi prin ţara noastră 1828-1853**, Biblioteca Astra, nr. 8, Sibiu, 1923.

Bădescu, Emanuel; Godorogea, Ştefan – **Carol Popp de Szathmari fotograf**, "Revista Muzeelor şi Monumentelor – Muzee", 6/1983.

Bestujev, I. V. – **Krymskaia Voina (1853-1856 g.)**, Moskva, 1956.

Bogdan, Radu – **Theodor Aman**, ESPLA, Bucureşti, 1955.

Bogdan, Radu – **Documente referitoare la Theodor Aman**, SCIA, 3-4/iulie-dec. 1955.

Bogdan, Radu – **Aman şi Andreescu**, "Arta plastică" 5/1956.

Bogdan, Radu – **Tendinţe şi orientări în pictura românească din a doua jumătate a sec. XIX**, SCIA, 1/1960.

Bogdan, Radu – **Locul lui Th. Aman în cultura românească**, SCIA, tom. 14, 1/1967.

Bogdan, Radu – **Th. Aman în cultura românească** în volumul **Reverii lucide**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972.

Boicu, L. – **Austria şi Principatele Române în vremea Războiului Crimeii (1853-1856)**, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1972.

Brezianu, Barbu – **Szathmari, primul fotograf de război** , "Arta" 3/1992.

Bucur, Marin – **Ţara Românească în "The Illustrated London News" prin desenele pictorului Constantin Guys**, "Manuscriptum" Nr. 3 (64)/1986.

Cantea, D. – **Câteva păreri asupra armatei ruse după războiul din Crimeea**, "Revista Fundaţiilor Regale", nr. 3/martie 1942.

Cernovodeanu, Paul – **Iniţiative româneşti de redobândire a Basarabiei în perioada războiului**

Crimeii (1854-1856) "Revista istorică", 1-2/1992.

Cernovodeanu, Paul – **Basarabia. Drama unėi provincii istorice româneşti în context politic internaţional – 1838-1856,** Ed. Albatros, Bucureşti, 1993.

Cernovodeanu, Paul – **Românii şi primele proiecte de construire a canalului Dunăre-Marea Neagră (1838-1856),** "Revista de istorie", tom. 29, nr. 2/1976

Cernovodeanu, Paul – **Les Roumains et lesrs premiérs projets de construction d'un Canal reliant le Danube à la Mer Noire (1838-1856)** in **Beiträge zur Wirtschaftsgeschicte**, Bd. VIII, Stuttgart, 1981.

Cernovodeanu, Paul – **O scrisoare inedită din 1853 privind proiectul construirii canalului Dunăre Marea Neagră** în volumul **Istoria ca lectură a lumii,** Iaşi, 1994.

Ciachir, N. – **Aspecte din relațiile ruso-române în timpul campaniei dunărene din Războiul Crimeii (1853-1854)**, "Revista Arhivelor" 2/1961.

Ciachir, Nicolae – **Problema orientală la mijlocul secolului XIX. Războiul Crimeii, Pacea de la Paris (1856)**, "Studii şi articole de istorie". LI-LII/1985.

Cliveti, Gheorghe – **Un conflict european: Războiul Crimeii (1853-1856)** (I), "Cercetări Istorice" XII-XIII, (Serie nouă) Muzeul de Istorie al Moldovei, Iaşi 1981-1982.

Cristea, Ioana – **Colecția de desene a Muzeului Theodor Aman,** în volumul **Centenar Theodor Aman 1991**, Ed. Venus, Bucureşti, 1991.

Costinescu, Petre; Bădescu Emanoil – **Imagini inedite din Războiul Crimeii,** “Revista Muzeelor şi Monumentelor – Muzee” 1/1986.

Devanaux, Auguste – **La Photographie en Orient – types et costumes militaires par Ch. de Szathmari**, “Le Monde Illustré” No. 29/31 Octobre 1857.

Doussault – **La Dobrudja**, “L’Illustration” No. 591/24 Juin 1854.

Doussault – **Les deception de la Russie,** “L’Illustration” No. 600/26 Août 1854.

Dubray, Jean-Paul – **Constantin Guys**, Les Éditions Rieder, Paris, MCMXXX .

Escard, Alfred de – **Abdul Medgid**; **Omer Paşa**; **Iskender Bei**, “Calendar allu vestitului astrologu Kazamia pe annulu bissectu 1856”, Tipografia Naţională, Bucureşti, 1856.

Geffroy, Gustave – **Constantin Guys. L’historien du Second Empire**, Paris, MCMIV.

Hommaire de Hell, Xavier; Laurens, Jules – **Les côtes occidentales de la Mer Noire et la Moldavie,** “L’Illustration” 551/17 sept. 1855.

Ionescu, Adrian-Silvan – **Early Portrait and Genre Photography in Romania,** “History of Photography”, vol. 13. No. 4/1989.

Ionescu, Adrian-Silvan – **Constantin Guys, reporter de front la Dunărea de Jos în timpul Războiului Crimeii**, SCIA, tom. 39/1992.

Ionescu, Adrian-Silvan – **Portretele lui Omer Paşa**, “Revista Istorică”, tom. IV, nr. 3-4/1993.

Ionescu, Adrian-Silvan – **Începuturile fotografiei etnografice în România**, "Revista Muzeelor" nr. 1/1991.

Ionescu, Adrian-Silvan – **Carol Szathmari şi începuturile fotoreportajului de război. Trei imagini necunoscute descoperite în SUA**. "Revista Muzeelor", nr. 1-2/1997.

Ionescu, Adrian-Silvan – **Fotografii de Carol Szathmari din Războiul Crimeii în colecţii americane şi britanice**, "Muzeul Naţional" X/1998.

Ionescu, Adrian-Silvan – **Artă şi document**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1990.

Ionescu, Adrian-Silvan – **Omer Pasha's Portraits**, "Revue Roumain d'Histoire de l'Art", Tome XXXIII/1996.

Ionescu, Adrian-Silvan – **Portrete în istoria artei româneşti**, Ed. Dorul, Norresundby, Danmark, 2001.

Iorga, N. – **Istoria relaţiilor dintre Franţa şi români**, în antologia Nicolae Iorga, **Istoria relaţiilor române**, îngrijită de Florin Rotaru, Ed. Semne, Bucureşti, 1995.

Isar, Nicolae – **Ultimii ani din viaţa pictorului Barbu Iscovescu. Contribuţii documentare (I, II)**, "Revista Muzeelor şi Monumentelor. Muzee", nr. 4, 5/1987.

Isar, Nicolae – **Memorii de exil: Al. Christofi în corespondenţă cu Christian Tell**. "Manuscriptum", 1 (78)/1990.

Istrati, C. I. – **Theodor Aman. Biografie**, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, Bucureşti, 1904.

Jamar-Rolin, Luce – **La vie de Guys et la chronologie de son oeuvre**, “Gazette des Beaux-Arts”. Tome Quarante-hutième, Juillet-Août, Septembre 1956.

James, Lawrence – **Crimea 1854-56. The war with Russia from contemporary photographs**, Hayes Kennedy, Oxford, 1981.

Jensen, Oliver; Peterson Kerr, Joan; Belsky, Murray – **American Album. Photographs Collected by the Editors of American Heritage**, Ballantine Books, New York 1971.

Jensen, Oliver – **New Views of an Old War**, “American Heritage” vol. 46, No. 7/November 1995.

Jouve, Eugène – **Guerre d’Orient. Voyage à la suite des armées alliées en Turquie, en Valachie et en Crimée.** Paris, 1855.

Kerr. Paul; Pye, Georgina; Cherfas, Teresa; Gold, Mick; Mulvihill, Margaret – **The Crimean War**, Boxtree, A Channel Four Book, London 1997.

Lambert, Andrew and Badsey, Stephen – **The War Correspondents. The Crimean War**, Alan Sutton Publishing, Ltd., Stroud, Gloucestershire, 1994.

Mateescu, Tudor – **Date noi despre contribuția românească la construirea şoselei Rasova-Constanța (1855)**, “Arhiva Românească”, Tom II, fsc. 1/1996.

Michel, Jules – **Les travaux de défense des Romains dans la Dobroudcha. Kustendjé et le retranchement connu sous le nom de Fossé de Trajan: d’après les documents réunis pendant la mission danubienne.** (Extrait du t. XXV des Mémoires

de la société des Antiquaires de France), Paris, f.a.

Noyes. James O. – **Roumania: The Border Land of the Christian and the Turk, Comprising Adventures of Travel in Eastern Europe and Western Asia**. New York, MDCCCLVIII.

Oakes-Jones, H. – **Photography in the Crimean War**. "The Journal of the Society for Army Historical Reserch", 66/Summer 1938, 67/Autumn 1938, 68/Winter 1938, 69/Spring 1939, 70/Summer 1939, 71/Autumn 1939.

Oprescu, G. – **Ţările Române văzute de artişti francezi (sec. XVIII şi XIX)**, Cultura Naţională, Bucureşti, 1926.

Oprescu, G. – **Grafica românească în secolul al XIX-lea**, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti. 1942, 1945.

Potra, George. Brezianu, Barbu – **Ştiri noi în legătură cu Barbu Iscovescu, Theodor Aman şi alţi pictori români**, SCIA 1-2/ianuarie – iunie 1955.

Quesnoy. F. – **La Dobrudja. De Varna à Custendje**. "L'Illustration" No. 604/23 Sept. 1854.

Rezeanu, Paul – **Constantin Lecca**. Ed. Meridiane, Bucureşti. 1988.

Savin. Margareta – **Ludwig Angerer, unul din primii fotografi ai Bucureştilor**. "Bucureşti, Materiale de Istorie şi Muzeografie" VI, 1968.

Săvulescu, C. – **The First War Photographic Reportage**, "Image" No. 1/1973.

Săvulescu, C. – **Early Photography in Eastern Europe – Roumania**, "History of Photography", vol. I,

no. 1/January 1977.

Săvulescu, C. – **The First War Correspondent – Carol Szathmari**, "Interpressgrafik" No. 1/1978.

Săvulescu, C. – **Carol Szathmari, primul reporter fotograf de război**, "Fotografia" nr. 190/1989.

Săvulescu, C. – **140 de ani de la primul fotoreportaj de război**, "Cotidianul", nr. 53 (791)/5-6 martie 1994.

Săvulescu, Constantin, EFIAP – **Cronologia ilustrată a fotografiei din România, perioada 1834-1916**, Asociaţia Artiştilor Fotografi, Bucureşti, 1985.

Schuller-Procopovici, Karin – **Ein Land aus dem Bilderbuch. Das Rümanien album des Carol Szathmari (1812-1887)**, în catalogul expoziţiei, **Silber und Salz – Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860**, Agfa-Foto Historama, Edition Braus, Köln und Heidelberg 1989.

Simonis, G. – **Din trecutul muzical al Craiovei**, "Arhivele Olteniei" Nr. 69-70/Sept. – Dec. 1933.

Sturdza, Maior Alexandru D. – **Lupta de la Olteniţa – Studiu Istoric** "Revista Infanteriei" No. 150/iunie 1909.

Tarlé, E. V. – **Războiul Crimeii.** Editura de Stat pentru Literatură Ştiinţifică, Bucureşti, 1952.

Theodorescu, Barbu – **Constantin Lecca**, Academia Română, Publicaţiile Fondului Elena Simu, No. II, Bucureşti 1938.

Theroux, Paul; Peers, Simon – **Mr. William Simpson of the Illustrated London News. Pioneer**

War Artist 1823-1899. The Five Art Society, London 1987.

Trohani, George – **Câteva reprezentări ale "Luptei de la Oltenița" din 1853**, "Ilfov – file de istorie", Muzeul Județean Ilfov, București 1978.

Tzigara-Samurcaş, Al. – **Catalogul Muzeului Aman**, Minerva, Bucureşti, 1908.

Ubicini, A. – **Omer Pacha**, "L'Illustration" No. 555/15 Oct. 1853.

Urechia, Nestor – **Călătoria Doctorului Allard în 1855, în Dobrogea şi Cadrilater**, "Preocupări literare" nr. 11-12/1928.

Xenopol, A.D. – **Războiul dintre ruşi şi turci şi înrâurirea lor asupra Ţărilor Române**, Ed. Albatros, Bucureşti, 1997.

INDICE DE NUME DE ARTIŞTI


1. Constantin Daniel Rosenthal – *Omer Paşa*, gravură de G. Wolf, Biblioteca Academiei Române (în continuare B.A.R.)

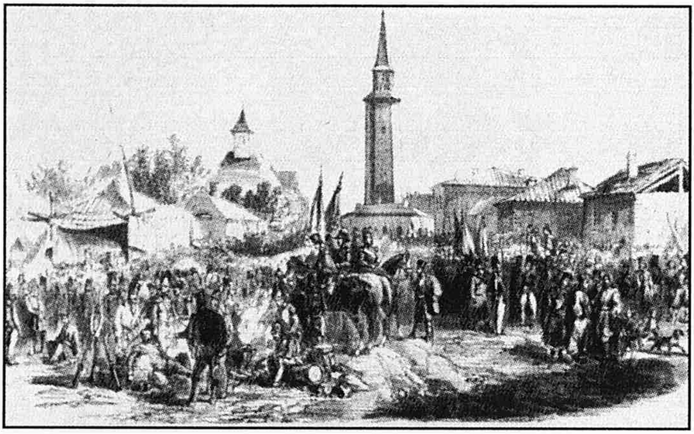

2. Eduard Weixlgartner – *Omer Paşa*, litografie, B.A.R.



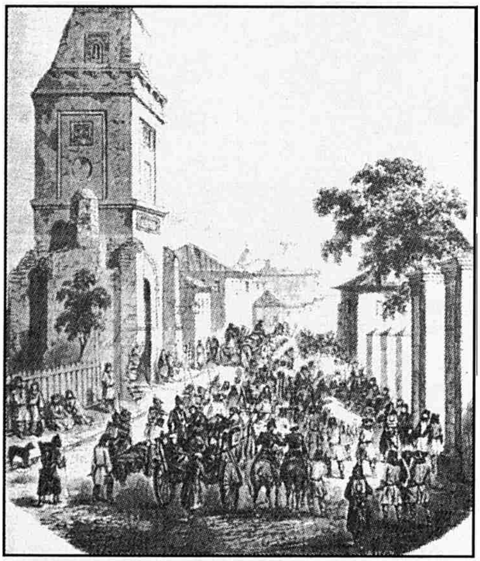
3. **Adolf Dauthage – *Omer Paşa*, litografie, B.A.R.**



4. Gustav Bartsch – *Campania Crimeii. Armata din Orient*, 1854, litografie colorată, B.A.R.



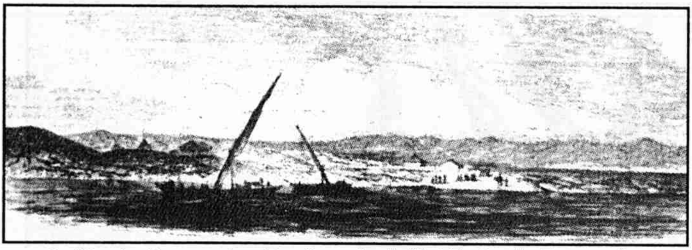
5. Autor necunoscut – *Trupe ruseşti la Giurgiu*, "L'Illustration" no. 559/12 Novembre 1853



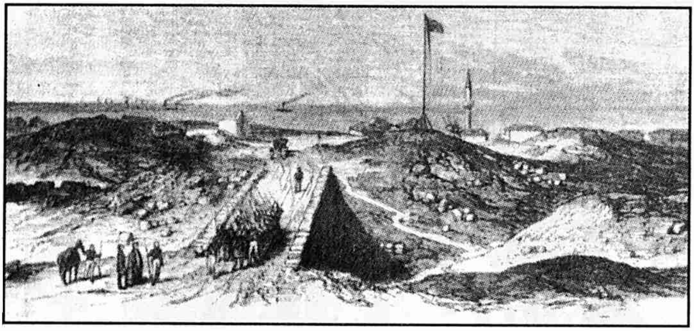
6. Charles Doussault – *Convoi de răniţi ruşi în faţa spitalului Sfântul Gheorghe la Bucureşti*, "L'Illustration" no. 566/31 Décembre 1853



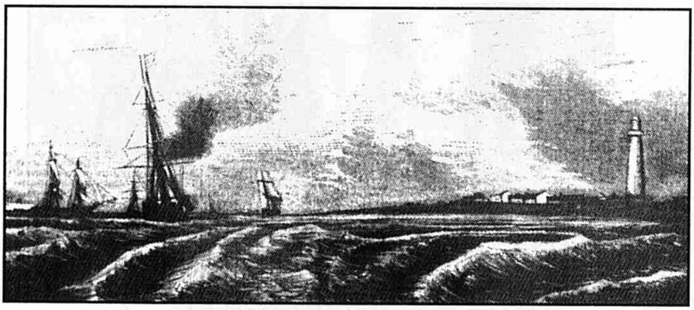
7. Charles Doussault – *Sultanul Abdul Medjid*,
"L'Illustration" no. 607/14 Octobre 1854



8. Charles Doussault – *Dunărea şi valul lui Traian la Cernavoda*, "L'Illustration" no. 591/24 Juin 1854



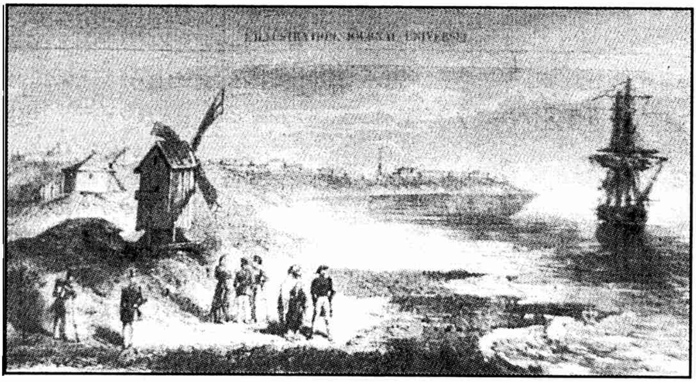
9. Charles Doussault – *Constanţa*, "L'Illustration" no. 591/24 Juin 1854



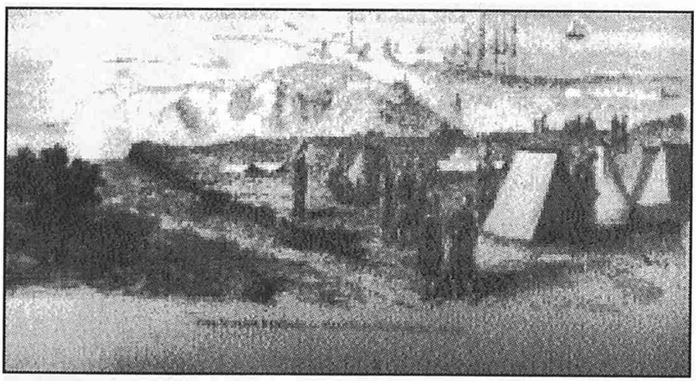
10. Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager – *Sulina*, "L'Illustration" no. 591/24 Juin 1854



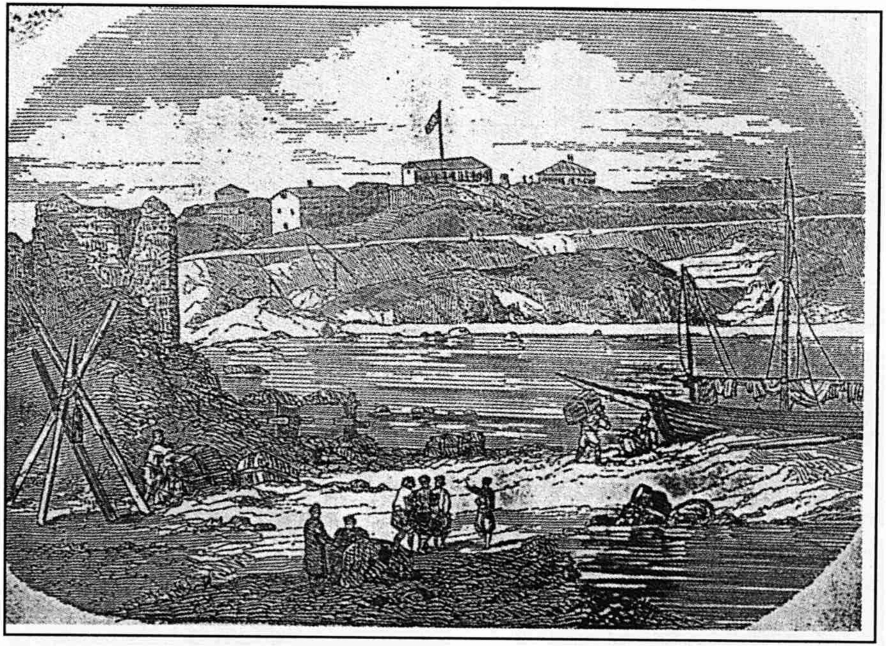
11. ***Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager schiţând în timpul campaniei*****,**
"L'Illustration" no. 676/9 Février 1856



12. F. Quesnoy – *Mangalia*, "L'Illustration" no. 605/30 Septembre 1854



13. F. Quesnoy – *Campamentul zuavilor la Constanța*, "L'Illustration" no. 605/30 Septembre 1854



14. Camille Allard – ***Vederea portului antic, a falezei şi a drumului franţuzesc la Constanţa*****, în volumul** ***La Dobroutcha*****, Paris, 1859**



15. Théodore Valerio – *Santinelă egipteană în Dobrogea*, acvaforte, B.A.R.



16. Théodore Valerio – *Tânăr başibuzuc arab*, acvaforte, B.A.R.



17. Théodore Valerio – *Başibuzuc din Egiptul de Sus*, acvaforte, B.A.R.



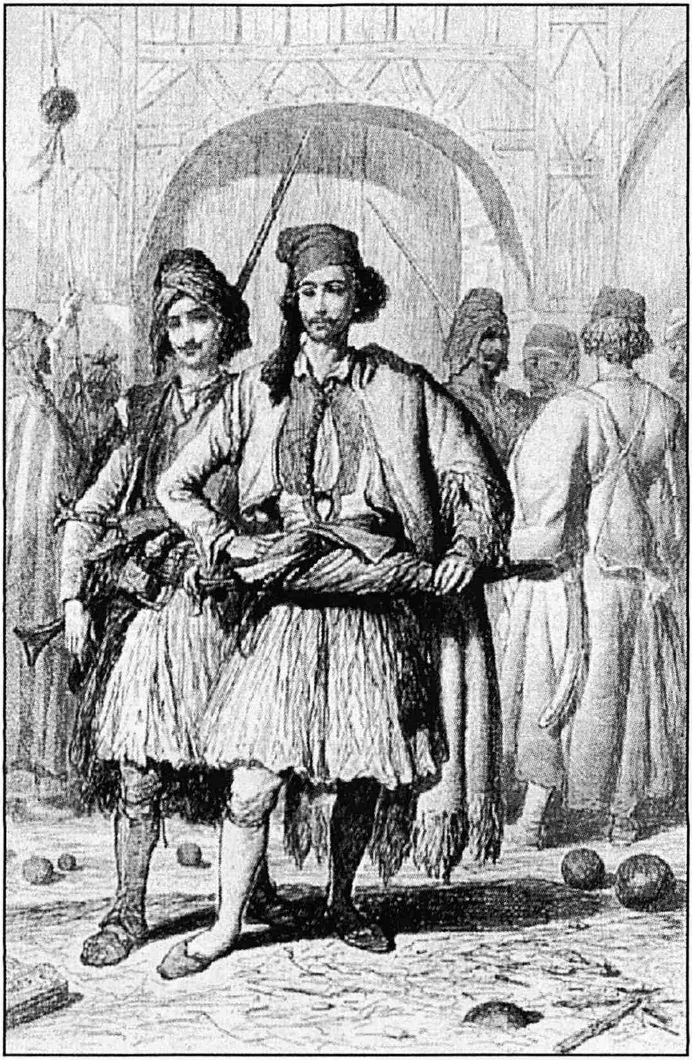
18. Théodore Valerio – *Başibuzuc kurd*, acvaforte, B.A.R.



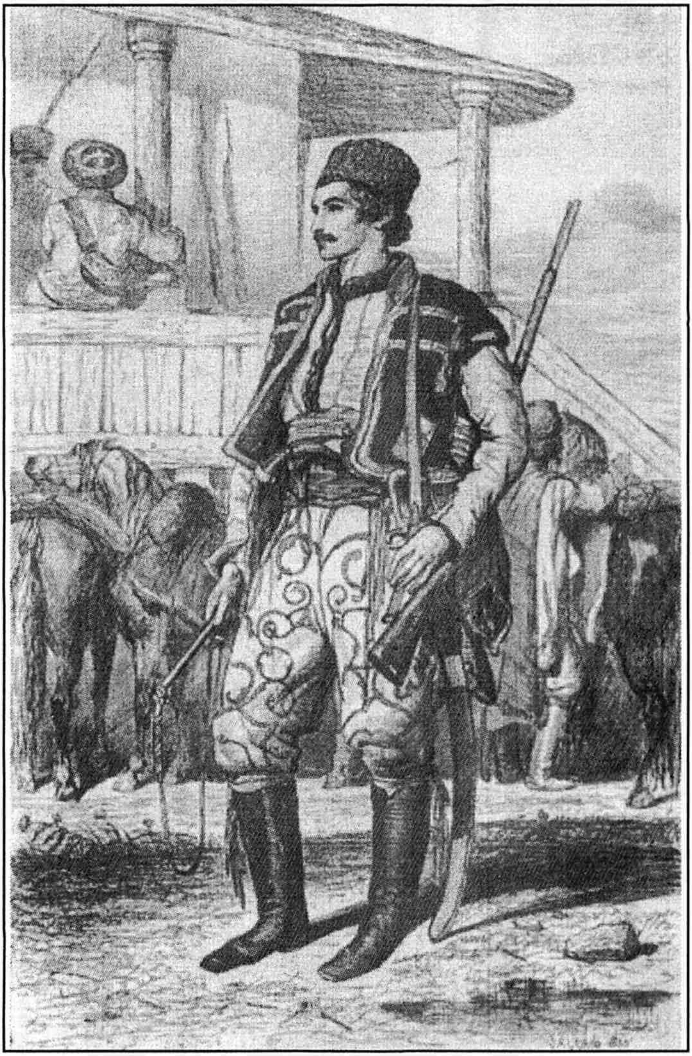
19. Théodore Valerio – *Başibuzuci din armata Anatoliei*, acvaforte, B.A.R.



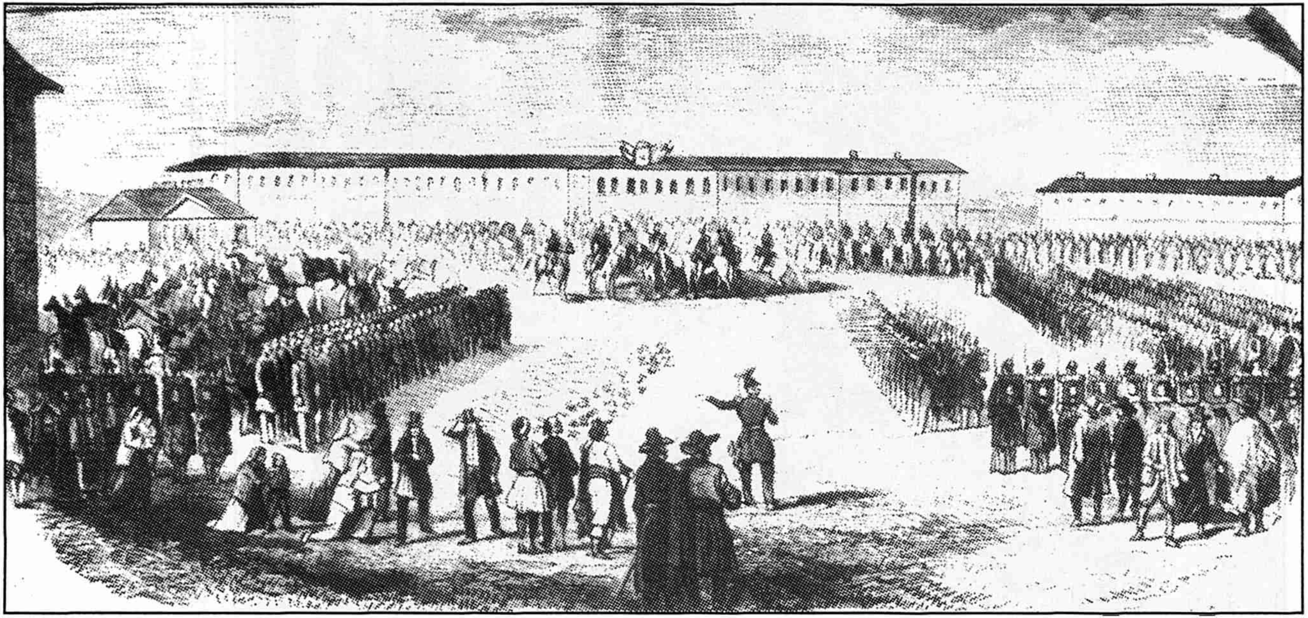
20. Théodore Valerio – *Şef albanez*, acvaforte, B.A.R.



21. Théodore Valerio – *Arnăuţi*, acvaforte, B.A.R.



22. Théodore Valerio – *Dorobanţ de sat valah*, acvaforte, B.A.R.



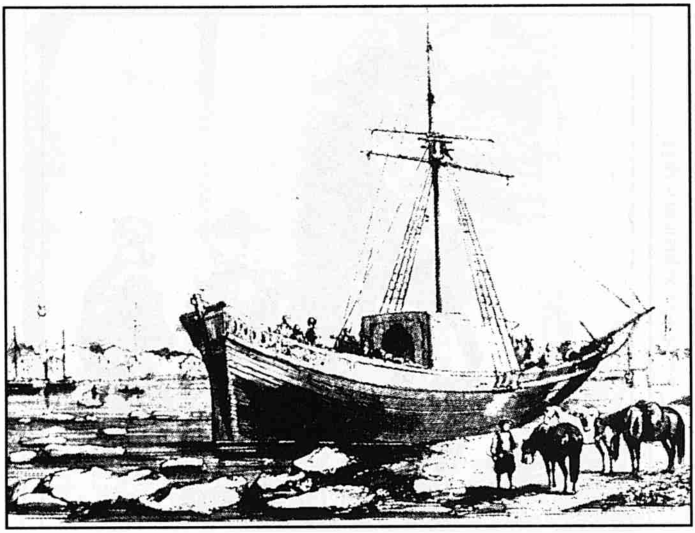
23. Autor necunoscut – ***Dezarmarea miliției moldovenești*****, "L'Illustration" no. 604/23 Septembre 1854**



24. Constantin Guys – ***Generalul Canrobert pe câmpul de luptă de la Inkerman*****, "The Illustrated London News" no. 723/January 13, 1855**



25. Constantin Guys – ***Autoportret pe câmpul de luptă de la Inkerman*****, "The Illustrated London News" no. 726/February 3, 1855**



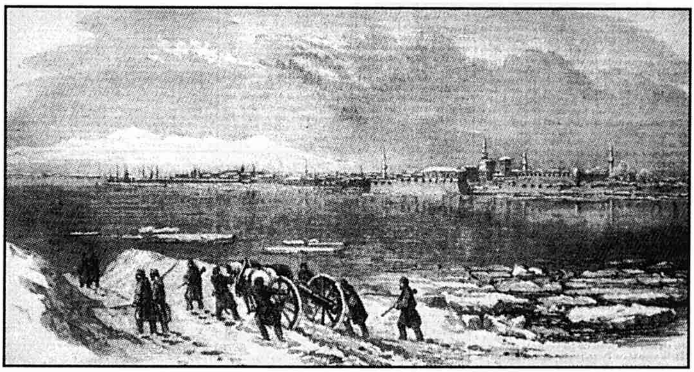
26. Constantin Guys – *Locul de debarcare la Calafat*,
"The Illustrated London News" no. 665/January 28, 1854



27. Constantin Guys – *Bucătărie de campanie la Calafat*,
"The Illustrated London News" no. 665/January 28, 1854



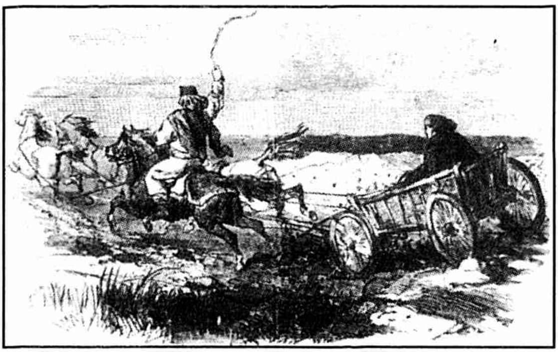
28. Constantin Guys – *Sosirea la Calafat a răniților de la Cetate*, "The Illustrated London News" no. 665/January 28, 1854



29. Constantin Guys – *Vidin, pe Dunăre*, "The Illustrated London News" no. 666/February 4, 1854



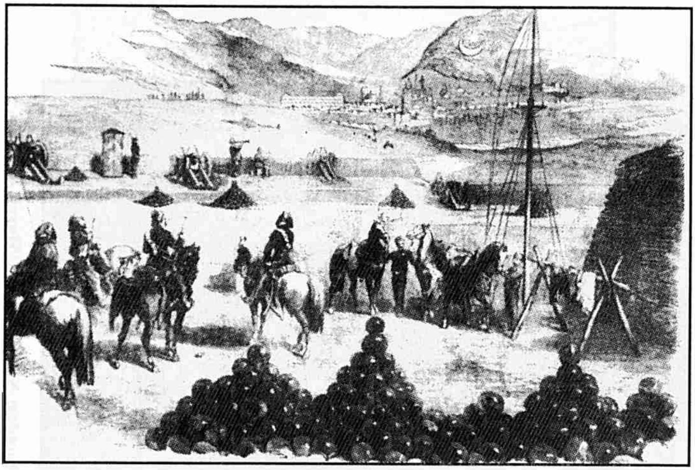
30. Constantin Guys – *Ghizi valahi*, "The Illustrated London News" no. 668/February 11, 1854



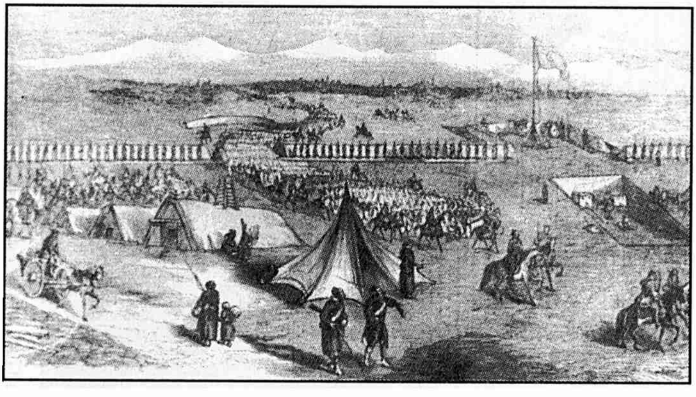
31. Constantin Guys – *Araba din Valahia Mică*, "The Illustrated London News" no. 668/ February 11, 1854



32. Constantin Guys – *Audienţă la Omer Paşa, la Şumla*, "The Illustrated London News" no. 671/March 4, 1854



33. Constantin Guys – *Fortul de la Fidieh Tabiassi cu vederea câmpului şi a oraşului Şumla*, "The Illustrated London News" no. 671/March 4, 1854



34. Constantin Guys – *Tabăra de la Calafat*, "The Illustrated London News" no. 673/March 18, 1854



35. Constantin Guys – *Ofiţeri piemontezi prezentaţi lui Ahmet Paşa în faţa colibei sale la Calafat*, "The Illustrated London News" no. 673/March 18, 1854



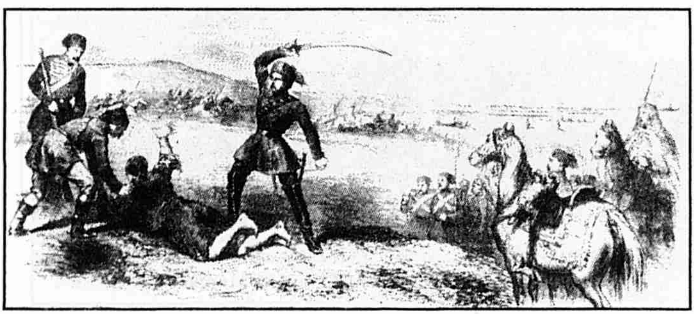
36. Constantin Guys – *Escadron de carabinieri din armata regulată*, "The Illustrated London News" no. 673/March 18, 1854



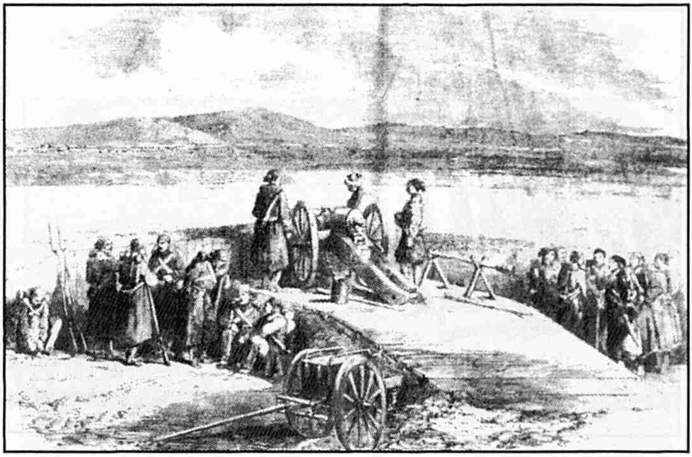
37. Constantin Guys –
***Lăncier din armata regulată*,**
"The Illustrated London News"
no. 673/March 18, 1854



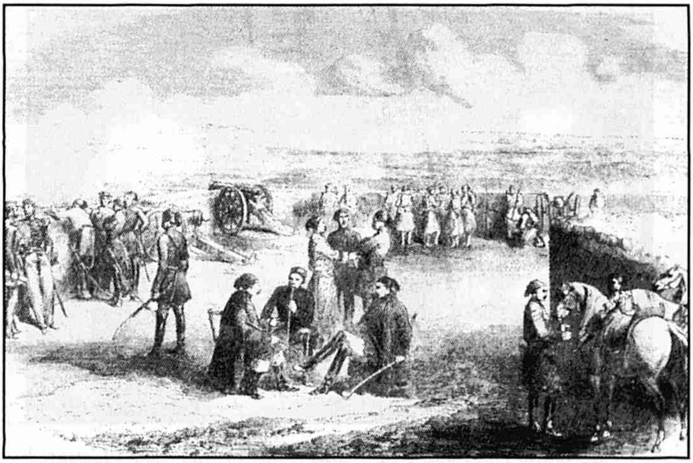
38. Constantin Guys – *Yacoub Aga*,
***comandant de başibuzuci*,**
"The Illustrated London News"
no. 673/March 18, 1854



39. Constantin Guys – *Pedepsirea unui başibuzuc*,
"The Illustrated London News" no. 673/March 18, 1854



40. Constantin Guys – *După tunul de alarmă, la Calafat*, "The Illustrated London News" no. 679/April 22, 1854



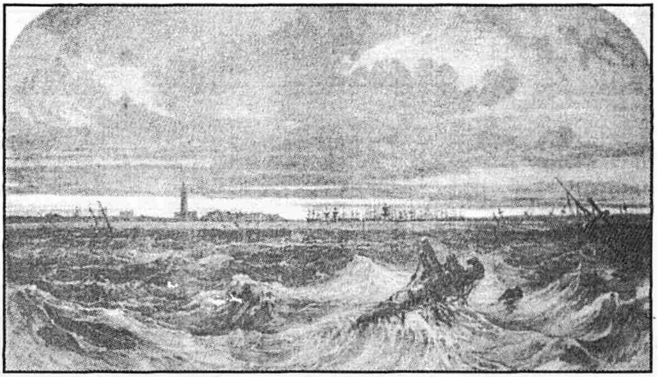
41. Constantin Guys – *Fortificațiile de la Calafat – generalii Ahmet Pașa, Mustafa Pașa și Halib Pașa discutând planul de luptă*, "The Illustrated London News" no. 679/April 22, 1854



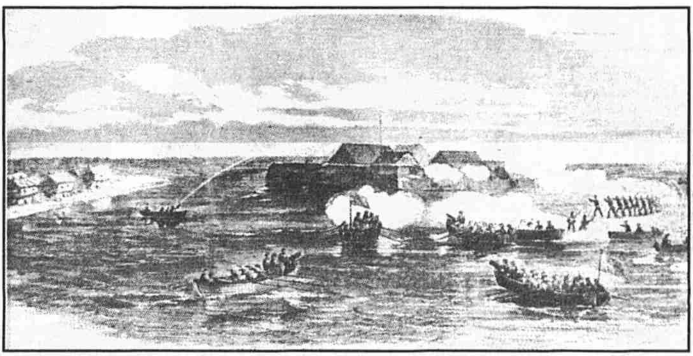
42. Constantin Guys – *Trupe egiptene mărşăluind prin faţa lui Omer Paşa la Şumla*, "The Illustrated London News" no. 682/May 13, 1854



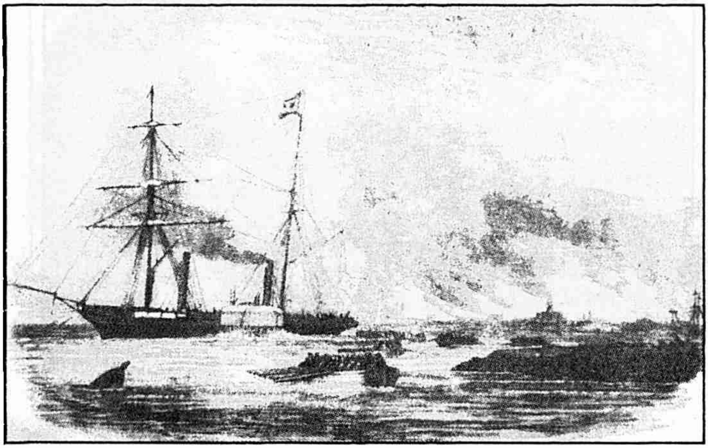
43. Constantin Guys – *Interiorul unei colibe valahe*, "The Illustrated London News" no. 701/September 9, 1854



44. Autor necunoscut – ***Gura Sulina a Dunării,***
"The Illustrated London News" no. 684/May 27, 1854



45. Autor necunoscut – ***Atacul asupra carantinei ruseşti de la Gura Sulina de către bărcile de pe bastimentele britanice "Firebrand" şi "Vesuvius",***
"The Illustrated London News" no. 696/August 5, 1854



46. Autor necunoscut – *Distrugerea Sulinei*,
"The Illustrated London News" no. 698/August 19, 1854



47. Autor necunoscut – *Podul de vase în curs de construcție la Rusciuk*,
"The Illustrated London News" no. 699/August 26, 1854



48. R. Trooping – *Copii bulgari răniți la Constanța*,
"The Illustrated London News" no. 703/September 23, 1854



49. Adolf Schreyer – ***Curier valah în furtuna de zăpadă*****,**
"Illustrirte Zeitung" no. 713/28 Februar 1857



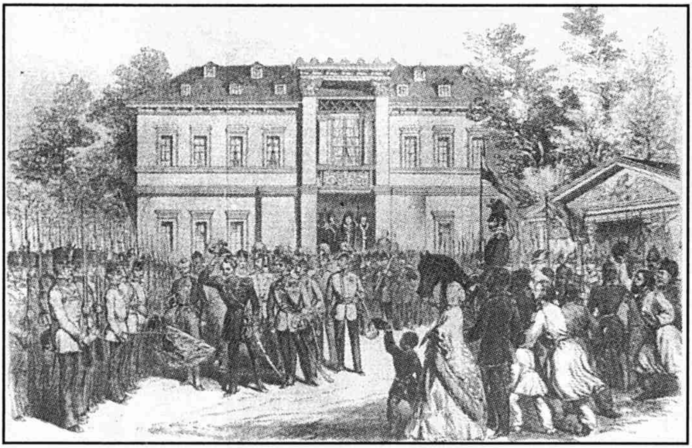
50. Adolf Schreyer – ***Timp de iarnă în Valahia*****,**
"L'Illustration" no. 1369/22 Mai 1869



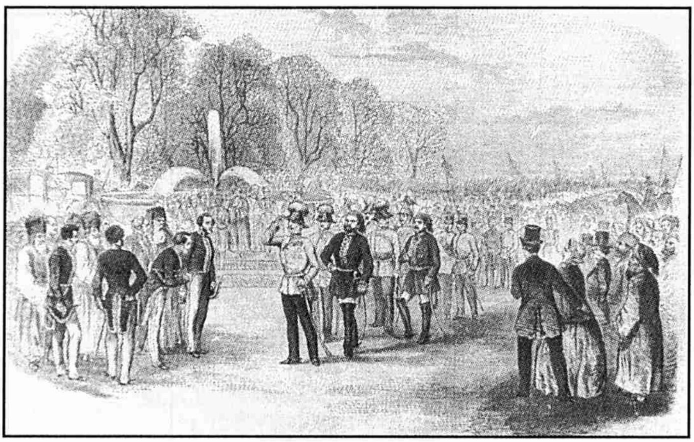
51. Ludwig Angerer – ***Generalul conte Johann Alexander Coronini*****, Biblioteca Naţională**



52. Autor necunoscut – ***Contele Johann Alexander Coronini-Cronberg, feldmareşal cezaro-crăiesc, comandant al trupelor austriece în Valahia*****, "Illustrirte Zeitung" no. 584/9 September 1854**



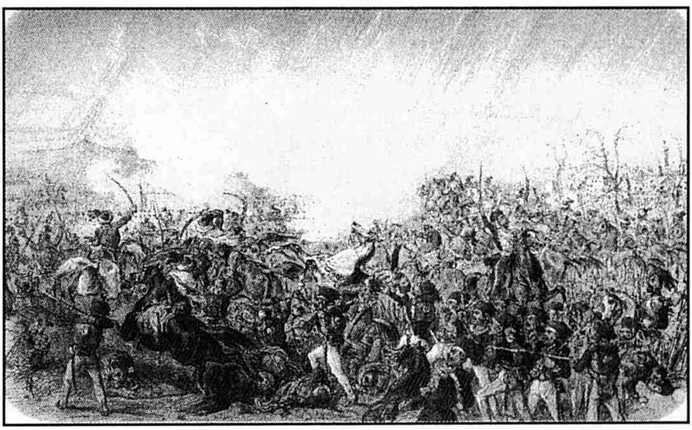
53. Carol Wahlstein – *Intrarea prinţului Barbu Ştirbei în Bucureşti pe 5 octombrie*, "Illustrirte Zeitung" no. 594/18 November 1854



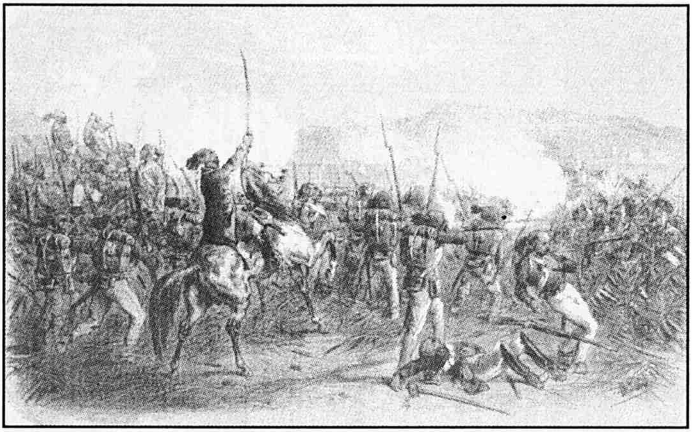
54. Carol Wahlstein – *Primirea la Bucureşti a armatei de ocupaţie austriacă sub comanda contelui Coronini*, "Illustrirte Zeitung" no. 594/18 November 1854



55. Albrecht Adam – *Marea încleştare de la Cetate*, litografie, B.A.R.



56. Albert Adam – *Moartea lui Ismail Paşa la Calafat*, cromolitografie, B.A.R.



57. Albert Adam – *Trecerea Dunării la Turtucaia*, cromolitografie, B.A.R.



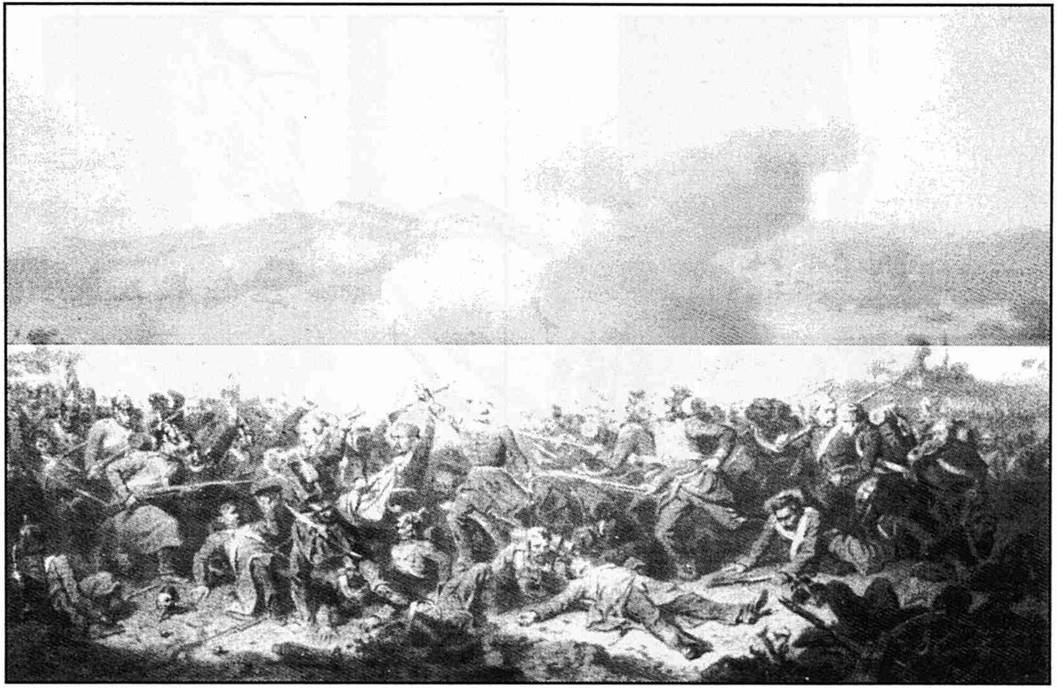
58. Albert Adam – *Retragerea ruşilor din Giurgiu*, cromolitografie, B.A.R.



59. Carl Lanzedelli – ***Intrarea trupelor cezaro-crăieşti în Bucureşti*****, litografie, B.A.R.**



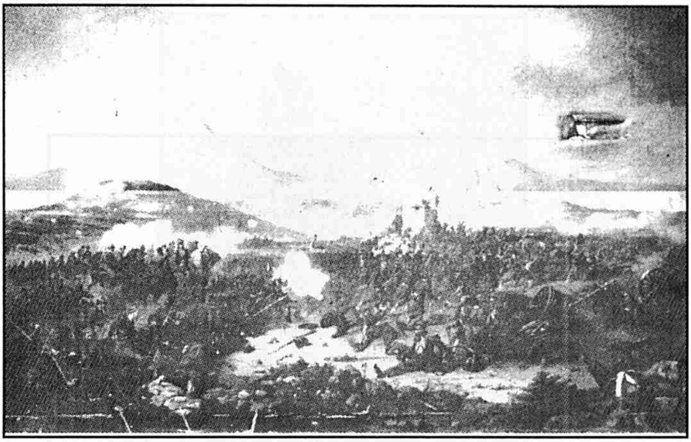
60. Alexandru Asaky – *Generalul prinţ Mihail Gorceakov*, litografie, B.A.R.



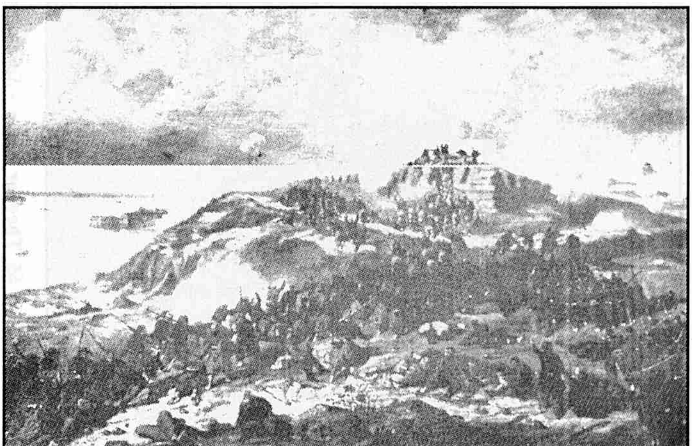
61. Theodor Aman – *Bătălia de la Oltenița*, litografie, Muzeul Theodor Aman



62. Theodor Aman – ***Nizam la atac*****, creion, Muzeul Theodor Aman**



63. Theodor Aman – *Bătălia de la Alma*, ulei pe pânză, Muzeul Național de Artă



64. Theodor Aman – *Lupta de la Sevastopol*, ulei pe pânză, Muzeul Național de Artă



65. Theodor Aman – *Sevastopol*, creion, B.A.R.



66. Theodor Aman – *Soldaţi francezi*, creion, B.A.R.



67. Theodor Aman – *Soldat francez*, creion, B.A.R.



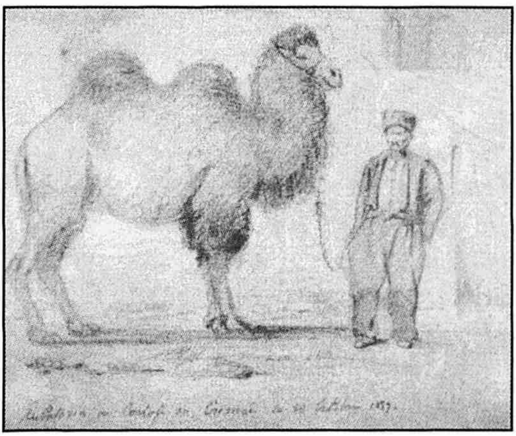
68. Theodor Aman –
***Ofițer turc*, creion, B.A.R.**



69. Theodor Aman –
***Soldat din garda imperială turcă*,**
creion și acuarelă, B.A.R.



70. Theodor Aman – *Başibuzuci*, Constantinopol 1854, creion, B.A.R.



71. Theodor Aman – *Tătar cu cămilă*, creioane colorate, B.A.R.



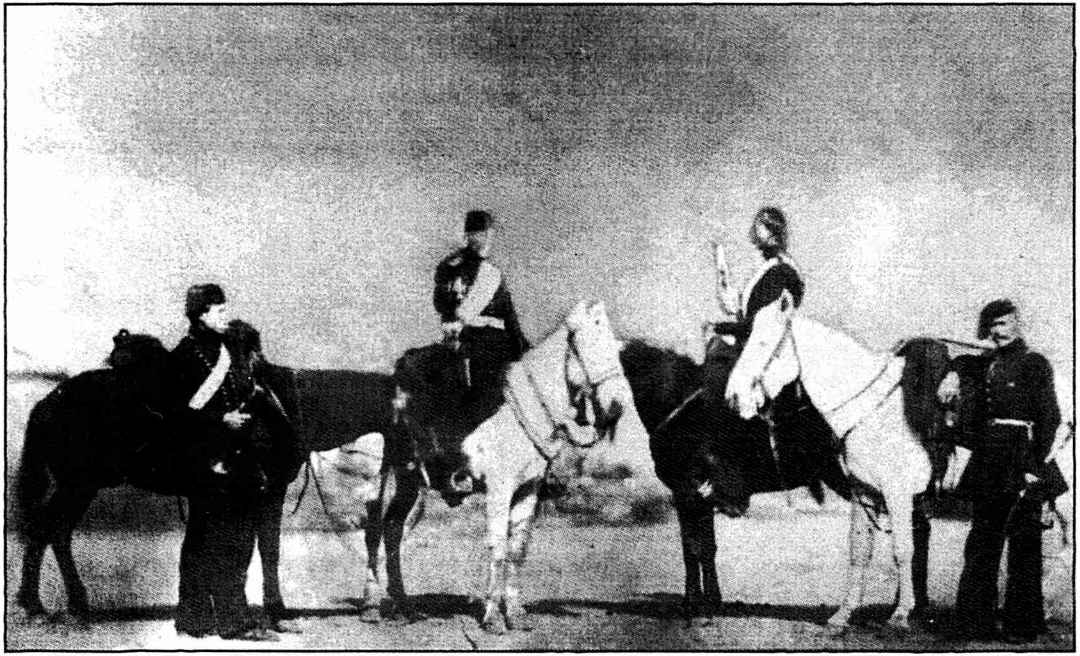
72. Carol Szathmari –
***General locotenent Engelhart*, B.A.R.**



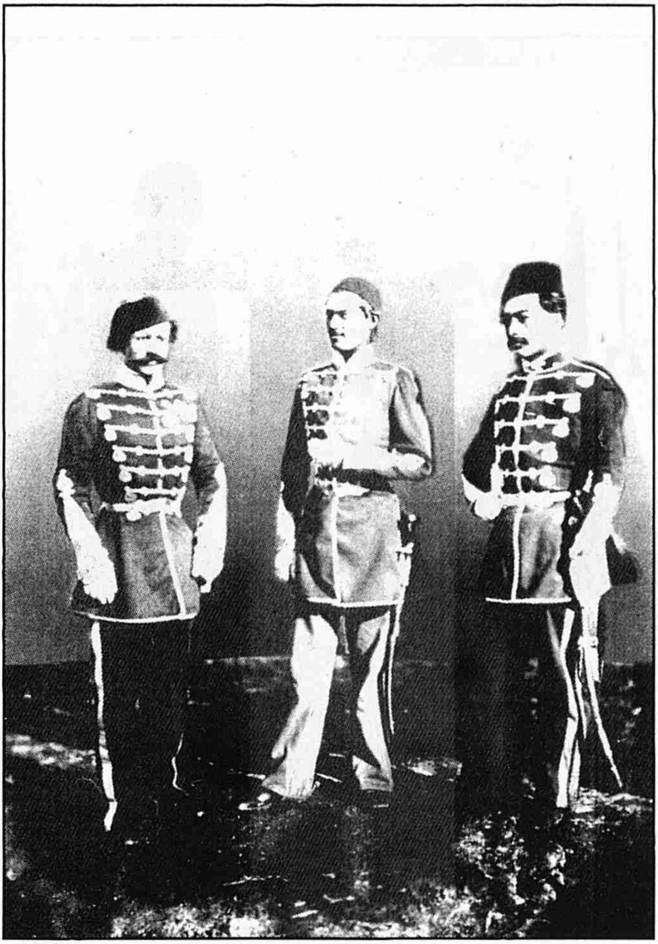
73. Carol Szathmari – *Prinţul Gorceakov comandant suprem al armatei ruse în Crimeea*, "The Illustrated London News" no. 768/November 3, 185



74. Carol Szathmari – *Palicar şi ţigancă*, B.A.R.



75. Carol Szathmari – *Cavaleriști turci*, colecția autorului



76. Carol Szathmari – *Ofițeri turci*,
Arhivele Regale de la Windsor



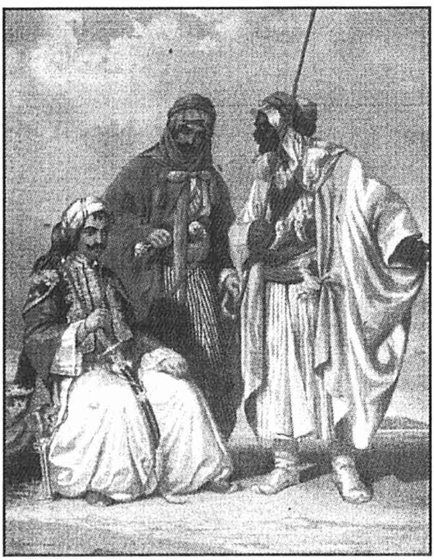
77. **Carol Szathmari –** ***Ofițer și soldați din infanteria turcă*****,**
Arhivele Regale de la Windsor



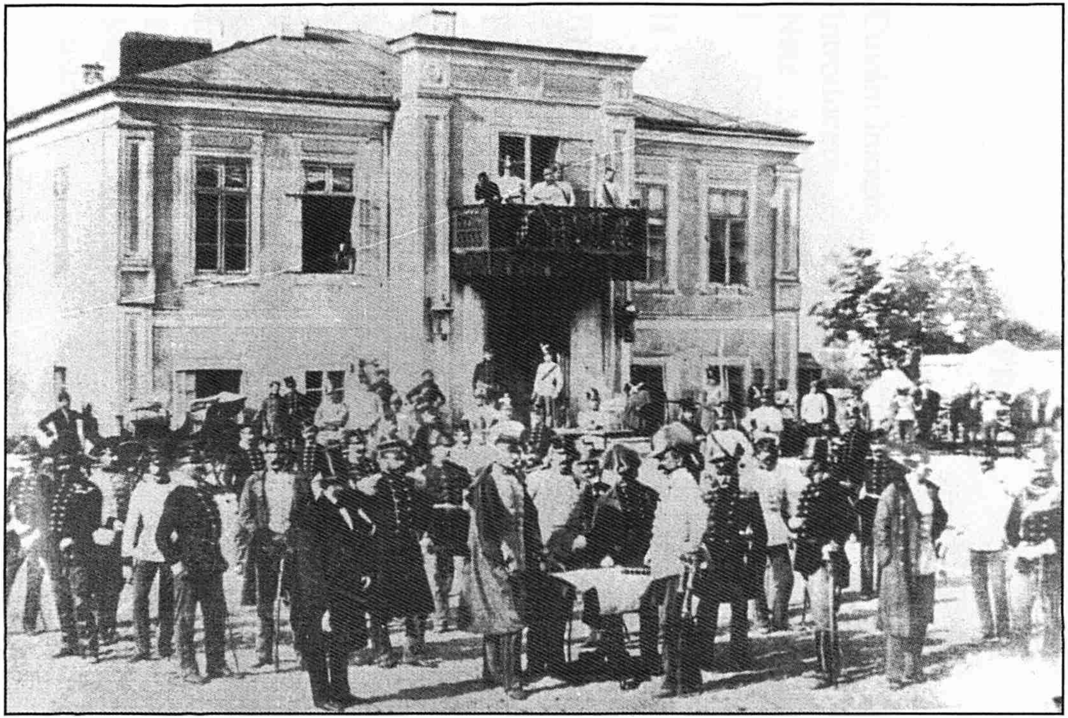
78. Carol Szathmari – *Ofițer și soldați din infanteria turcă*, Arhivele Regale de la Windsor



79. Carol Szathmari – *Başibuzuc, arnăut*, cromolitografie, B.A.R.



80. Carol Szathmari – *Başibuzuci arabi*, cromolitografie, B.A.R.



81. **Ludwig Angerer** – ***Generalul conte Coronini şi statul său major la Bucureşti***, **B.A.R.**

CUPRINS

Culegere text şi tehnoredactare computerizată:
IRINA BĂLAN

Tiparul executat la:
Tipografia SEMNE `94



Din aceste imagini vechi – desene şi picturi, litografii şi fotografii – scoase la lumină din uitarea şi întunericul arhivelor, colecţiilor muzeale şi al cabinetelor de stampe – vin spre noi, din fluxul istoriei moderne, chipuri de personalităţi puternice, eroi de prim rang ai unei piese în mai multe àcte, aşa cum a fost Războiul Crimeii. Prin linie şi pată de culoare, trăsăturile lor, şterse de vreme, capătă pregnanţă şi individualitate, conferind contur şi concreteţe unor nume legate de fapte de bravură ori de subtilităţi diplomatice puse în slujba rezolvării Chestiunii Orientale. Iconografia îşi demonstrează astfel forţa şi esenţialul ei rol în pigmentarea studiului istoriei.

ISBN 973-98919-8-5